

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE FIDÈLE LECTEUR DANS LE PALAIS DES GLACES DE « THE DARK TOWER ». FIGURE DU
LECTEUR ET MÉTAFICTION DANS L'ŒUVRE DE KING.

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

PIERRE-ALEXANDRE BONIN

JUIN 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Je souhaite dédier cette thèse à mon propre *ka-tet* :

Danielle Aubry (1956-2008) qui a été la première à entendre l'ébauche de ce projet et qui l'a accepté d'emblée avant de disparaître trop tôt.

Ma conjointe, Geneviève, pour son support constant, dans les moments d'inspiration comme dans ceux de doutes. Elle n'a jamais cessé de m'encourager et elle le fait encore aujourd'hui.

Ma fille, Béatrice, née au cours de la rédaction de cette thèse, pour m'avoir appris qu'être « docteur » c'est bien, mais qu'être « papa », c'est encore mieux.

Colonel Sandurz: Try here. Stop.

Dark Helmet: What the hell am I looking at? When does this happen in the movie?

Colonel Sandurz: Now. You're looking at now, sir. Everything that happens now, is happening now.

Dark Helmet: What happened to then?

Colonel Sandurz: We passed then.

Dark Helmet: When?

Colonel Sandurz: Just now. We're at now now.

Dark Helmet: Go back to then.

Colonel Sandurz: When?

Dark Helmet: Now.

Colonel Sandurz: Now?

Dark Helmet: Now.

Colonel Sandurz: I can't.

Dark Helmet: Why?

Colonel Sandurz: We missed it.

Dark Helmet: When?

Colonel Sandurz: Just now.

Dark Helmet: When will then be now?

Colonel Sandurz: Soon.

Dark Helmet: How soon?

Mel Brooks, « Spaceballs »

*Je ne vous ferai pas l'injure de vous l'expliquer;
vous avez trop de bon sens et d'instruction pour cela!...*

Grand Dieu! Quel lèse-lecteur je commettrais!

Honoré de Balzac, « Jean-Louis, ou La fille trouvée »

Remerciements

Les remerciements sont comme des instructions pour un meuble IKEA : personne ne les lit, jusqu'à ce qu'on se rende compte que, finalement, c'est nécessaire. Alors, permettez-moi de prendre cet espace pour remercier ceux et celles qui finiraient par lire les maudites instructions IKEA. Tout d'abord, il me faut reconnaître qu'un travail d'une telle ampleur ne peut être effectué sans une certaine forme de supervision. Ce fut le rôle de mon directeur, Bertrand Gervais, et je dois dire qu'il s'est acquitté de sa tâche de manière extraordinaire. Par ses conseils, son humour, sa patience et son intransigeance, il a su transformer un vague projet de « fan » en une étude sérieuse et digne d'un véritable chercheur universitaire. Toujours dans le domaine scolaire, je tiens à remercier Madame Anne-Élaine Cliche pour les conseils et les suggestions qu'elle a apportés à mon projet, tout au long de mon séminaire de thèse. Elle a su faire émerger une hypothèse de travail viable de la soupe primitive que constituaient mes premières réflexions. Merci également aux étudiants de ce séminaire, pour les discussions, les commentaires et les suggestions. Marc, je pense particulièrement à toi! Je ne saurais non plus passer sous silence la contribution de Bev Vincent et Marie Loggia-Kee, qui ont su relancer mes réflexions lorsque je semblais tourner à vide.

Dans une optique plus personnelle, je voudrais également remercier mon épouse Geneviève, pour son support inconditionnel, et sa patience sans limites. Elle n'a jamais remis en question le temps passé sur cette thèse, que ce soit les fins de soirées ou encore les matins hâtifs. Elle a également su m'offrir une oreille attentive et des conseils judicieux lors de certains passages à vide. Sans elle, ce projet n'aurait pu être mené à terme. Merci à ma fille Béatrice de m'avoir montré qu'il y a une vie en dehors des études, et que celle-ci peut être extrêmement gratifiante. Merci également à ma famille, qu'elle soit élargie ou recomposée, pour leur soutien indéfectible tout au long de ma thèse. (Là c'est correct maman, tu peux dire à tout le monde que j'ai terminé mon doctorat, c'est vrai!) Finalement, un énorme merci à tous mes amis qui ont su, selon leurs dires, que je me rendrais aussi loin, et ce, avant même que j'envisage de poursuivre au doctorat! Leurs encouragements, leur confiance ainsi que leur foi aveugle en mes capacités (sans oublier la patience de m'écouter radoter encore et encore au sujet de mon projet) m'ont soutenu tout au long de la rédaction et des corrections nécessaires.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
DES FIGURES DU LECTEUR AU FIDÈLE LECTEUR : PERSPECTIVES THÉORIQUES.....	13
1.1 Une approche théorique des figures du lecteur.....	14
1.2 Pour une lecture sérielle de la figure du lecteur.....	30
1.3 Vers une figure du Fidèle Lecteur.....	44
1.4 Du lecteur fabulé au lecteur réel, le cas du paratexte kingsien.....	51
1.5 Profession : Fidèle Lecteur.....	60
CHAPITRE 2	
AU-DELÀ DU SIMPLE LECTEUR : LA FIGURE DU FIDÈLE LECTEUR DANS THE DARK TOWER.....	65
2.1 Entre consommation et dévotion : lecture extensive et lecture intensive.....	66
2.1.1 Consommer Stephen King : un rapport économique et/ou alimentaire?.....	69
2.2 De lecteur à Fidèle Lecteur : lecture extensive et intensive dans <i>The Dark Tower</i>	73
2.2.1 <i>Ka, dinh, can-toi</i> : xénoencyclopédie et lecture extensive.....	75
2.2.2 Une impression de déjà-lu : Fidèle Lecteur, intertextualité et transfictionnalité.....	83
2.2.3 Je ne vous ai pas déjà lu quelque part? Intertextualité, autoréférentialité et lecture extensive.....	89
2.2.5 Vous me rappelez quelqu'un : Les personnages récurrents dans <i>The Dark Tower</i> ...	106
2.2.6 Pourtant, je suis sûr qu'ils en ont déjà parlé : lecteur et inférences erronées.....	118
2.3 « Cher Fidèle Lecteur » : la figure du lecteur dans le paratexte.....	126
CHAPITRE 3.....	134
MÉTAFICTION ET MÉTAPOP : ÉLÉMENTS DE DÉFINITION.....	134
3.1 Quand la fiction parle d'elle-même : qu'est-ce que la métafiction?.....	134
3.2 Waugh et la métafiction : une incertitude ontologique.....	136
3.3 Du langage à la narration, la métafiction chez Hutcheon.....	142
3.4 Quand le texte s'impose au lecteur : la métafiction selon Ommundsen.....	148
3.5 Métafiction ou métatextualité? Stratégies et manifestations.....	153

3.6 Culture populaire et autoréférentialité : vous avez dit métapop?	158
3.6.1 Le « pop » de métapop : culture populaire, précisions méthodologiques	159
3.6.2 La métapop : une métafiction des genres	165
3.6.4 D'une « méta » à l'autre : points de comparaison	169

CHAPITRE 4

LE HALL AUX MIROIRS : MÉTAFICTION ET MÉTAPOP DANS *THE DARK TOWER*..... 173

4.1 Assumée ou sous-entendue? Utilisation de la métafiction dans <i>The Dark Tower</i> ..	174
4.1.1 Ceci n'est pas un roman fantastique : mise en crise des codes et parodies des conventions littéraires	177
4.1.2 <i>The Dark Tower</i> , récit gigogne? Jeux jubilatoires sur les franchissements de niveaux narratifs	184
4.1.3 Auteur, lecteur, narrateur, narrataire : qui fait quoi? Jeu entre narrateur et narrataire	189
4.1.4 Vous êtes ici... ou ici... ou là... ou encore là-bas... Création de mondes alternatifs pour aboutir à la déréalisation	198
4.1.5 Ceci est un roman fantastico-postapocalyptique-western-science-fictionnel! Saturation des formes et des structures jusqu'au vertige.....	208
4.1.6 Avec la participation de S. Jackson, T. S. Eliott, F. L. Baum et al. Mobilisation massive du réseau intertextuel.	212
4.1.7 Stephen King, écrivain. <i>The Dark Tower</i> , œuvre de fiction. Dénudation de l'artifice du mystère de la littérature et refus d'escamoter l'illusion.	216
4.2 Quand la culture populaire se met en scène : la métapop dans <i>The Dark Tower</i>	223
4.2.1. Quand la culture populaire devient métapop : prise de conscience et influences	224
4.2.2. De métapop à corpus métakingsien : King et son œuvre comme artéfacts populaires	231

CHAPITRE 5

D'ANNIE WILKES AU FIDÈLE LECTEUR : STEPHEN KING, L'ÉCRITURE ET SON LECTEUR 243

5.1 <i>The Dark Tower's</i> « number one fan » : d'Annie Wilkes au Fidèle Lecteur	244
5.2 <i>Insomnia</i> et <i>Black House</i> : romans à part entière, ou appendices de <i>The Dark Tower</i> ?	252
5.3 De Shéhérazade à Pirandello : le rapport de King à l'écriture	267
5.4 Cette fois, c'est la bonne! <i>The Gunslinger</i> , King et la réécriture, quels enjeux?	278

5.5 C'était pourtant évident! La relecture dans <i>The Dark Tower</i>	291
Conclusion.....	303
Bibliographie	310

RÉSUMÉ

Stephen King est l'un des écrivains de littérature de genres les plus connus, et les plus prolifiques. Depuis les années 1980, son œuvre intéresse la critique universitaire et d'innombrables analyses ont été faites à son sujet. Pourtant, il y a une problématique qui n'a que trop rarement été étudiée : celle du lecteur, et par association, de la lecture. Ce sont ces questions que nous souhaitons aborder au cours de cette thèse, et ce, à travers deux axes principaux.

Le premier est celui du lecteur, et plus précisément de la figure du Fidèle Lecteur. En plus d'apparaître régulièrement dans le paratexte kingsien, le Fidèle Lecteur nous permettrait de présenter un lecteur mitoyen entre deux figures traditionnelles souvent associées à King, soit celles du lecteur « frivole », qui lit pour son plaisir; et le lecteur « sérieux », à la recherche d'un deuxième degré et d'une critique sociale dans l'œuvre de King. Afin de nous aider à définir cette figure, nous nous baserons sur les régies de lecture telles que proposées par Bertrand Gervais, puisqu'il nous semble que le Fidèle Lecteur émerge à la jonction entre une lecture-en-progression, axée, comme son nom l'indique, sur la progression à travers le récit; et une lecture-en-compréhension, où le lecteur tente d'épuiser le plus d'inférences possibles dans un texte donné. Le deuxième axe que nous souhaitons aborder est celui des stratégies métafictionnelles mises en place par King dans son œuvre. Nous souhaitons à la fois mettre de l'avant ces stratégies textuelles particulières, mais aussi mettre à l'épreuve notre figure en la plaçant face à une problématique centrée sur le lecteur. Outre la métafiction, nous aborderons également ce qu'il convient d'appeler « métapop » et qui correspond à une métafiction de la culture populaire dont King est l'un des principaux artisans.

Puisque l'œuvre kingsienne est immense, nous avons choisi de restreindre notre corpus au cycle de « The Dark Tower », une série de huit volumes, publiés entre 1974 et 2012. En plus d'être terminée, cette œuvre est l'une des moins étudiées de King, ce qui nous permettra une plus grande liberté d'analyse. C'est donc à travers un corpus précis, mais foisonnant que nous ferons intervenir nos deux axes d'analyse, afin d'en arriver à une meilleure compréhension des stratégies textuelles de King, mais également de la place du lecteur (et particulièrement du Fidèle Lecteur) dans son œuvre.

MOTS-CLÉS : Stephen King, métafiction, métapop, *The Dark Tower*, lecteur, lecture, Fidèle Lecteur, régies de lecture. Introduction

INTRODUCTION

Qu'ont en commun Charles Dickens, Arthur Conan Doyle et J. K. Rowling ? Chacun, à son époque, a captivé de nombreux lecteurs, d'une manière inattendue. La livraison du dernier épisode de *The Old Curiosity Shop* de Dickens aurait mené à la mort de plusieurs lecteurs, noyés dans le port où accostait le navire contenant le magazine où il était publié. Après avoir fait mourir Sherlock Holmes, Conan Doyle a dû revenir sur sa décision, sous la pression de ses lecteurs, dont sa propre mère faisait partie ! Quant à Rowling, le lancement de chaque tome d'Harry Potter attirait des millions de lecteurs, au point de constituer un événement médiatisé à travers le monde.

Les œuvres de ces auteurs font partie de la littérature de genre, qui est de plus en plus étudiée, en raison de son importance dans la production mondiale et des problématiques qu'elles soulèvent, liées au statut de la littérature, à sa place dans la sphère publique, à la culture du loisir dont elle est dite participer, aux problèmes de lecture qu'elle suscite. Une œuvre qui se déploie sur de multiples tomes et de nombreuses années pose d'emblée la question de la capacité du lecteur à s'y retrouver, la masse d'informations est considérable, les données se retrouvent dispersées sur un grand ensemble de pages, l'expertise requise pour maîtriser ces éléments est complexe à acquérir. Et pourtant, le commun des lecteurs admirateurs de Harry Potter ou de Sherlock Holmes n'a aucune difficulté à s'y retrouver, comme s'il parvenait sans peine à se transformer en spécialiste, en fidèle compagnon de ces personnages.

S'intéresser à la littérature de genre implique de s'arrêter longuement sur la question de la lecture et du lecteur. Ce dernier a fait, depuis les années 1970, l'objet de nombreux travaux, au point de donner naissance à un véritable courant d'études. Pourtant, il est faux de penser que ce dernier est uniforme et que la description de son acte peut se résumer à une

seule théorie de la lecture. En fait, il importe de souligner plusieurs distinctions entre les éléments qui composent les études de la lecture. Comme le fait remarquer Gilles Thérien,

Il importe tout d'abord de distinguer la lecture de la réception, souvent confondues [...] De façon générale, les théories de la réception s'intéressent à la façon dont le public réagit après la lecture des œuvres, alors que les théories de la lecture cherchent à décrire la façon dont l'acte de lecture se déroule.¹

Précisons tout de suite que l'objet de notre thèse s'inspire des théories de la lecture, et non des théories de la réception. Bien que ces dernières aient leur intérêt, elles ne nous seront pas utiles dans le cadre de ce travail. Bertrand Gervais met en garde contre les poétiques de la lecture, qui

[...] dépendent d'une quasi-équivalence postulée entre les exigences du texte et les réactions du lecteur, ce qui permet de définir l'acte de lecture selon l'idéal représenté dans le texte. [...] Puisqu'il est une actualisation de l'idéal du texte, le lecteur est perçu comme étant toujours compétent à lire le texte, à comprendre exactement ce que celui-ci communique et à en apprécier le contenu. Cela implique évidemment que le lecteur n'est jamais distrait, qu'il est toujours attentif à l'information qui est transmise, et même que seule cette information est saisie (pas d'erreur de réception, pas de bruit dans le canal). Le texte s'impose comme l'unique source d'information du lecteur au moment de la lecture. L'environnement de celle-ci est neutralisé et seules les données encyclopédiques ou autres, essentielles à la poursuite de l'activité, sont conviées. Cela implique de plus que le lecteur sait exactement quoi faire avec l'information qu'il reçoit, qu'il a à sa disposition en temps opportun tous les outils nécessaires pour interpréter les données recueillies et qu'il respecte exactement ce que le texte lui dit de faire. Les résultats d'une telle conformité du lecteur garantissent l'efficacité de son acte, mais cela le réduit à n'être qu'un simple décalque du texte.²

¹ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire » in Gervais, Bertrand (dir.) et Rachel Bouvet (dir.), 2007, *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 4.

² Bertrand Gervais, 1993, *À l'écoute de la lecture*, Collection « Essais critiques », Montréal, VLB Éditeur, p. 23-24.

Cette mise en garde soulève les problèmes liés aux poétiques de la lecture, dont Umberto Eco est l'une des figures de proue, et qui postulent, d'abord et avant tout, la présence d'un lecteur idéal déjà pensé dans le texte. C'est dire qu'il nous faudra, au cours de notre thèse, penser notre propre figure du lecteur, tout en évitant l'anthropomorphisation, ainsi que la tentation de plaquer cette figure sur le texte, en espérant que celle-ci fournira toutes les clés au lecteur pour qu'il soit en mesure d'effectuer les inférences requises, et ce, lors d'une première lecture. À cela, il faut également ajouter certaines considérations propres à la littérature de genre, au cœur même de nos interrogations. Ainsi, pour Patrick Parmentier,

À tel point le lecteur lit par rapport aux autres textes lus avant celui-ci, à tel point la lecture dépend de la connaissance du *fonds commun* propre au genre. [...] Aussi faut-il être attentif à ce cercle : le lecteur fait le genre, le genre fabrique son lecteur. [...] Ainsi des lecteurs ont-ils constitué une catégorie de reconnaissance de forme spécifique et des producteurs ont-ils réciproquement produit leurs Lecteurs Modèles par leurs commentaires, leurs avertissements, et fondamentalement par la succession et l'association des romans eux-mêmes. [...] la production d'œuvres de genre, elle ouvre aussi de nouvelles possibilités formelles : escalade, allusion, parodie, innovation dans la façon de surprendre, hybridation, etc.³

Cet extrait nous permet de constater que l'étude de la littérature de genre à travers ses lecteurs est porteuse de sens, en plus de dégager de nouvelles pistes d'analyse, complémentaires de celles déjà explorées par les théories de la lecture ayant pour objet la littérature « générale ». Mais encore faut-il avoir un corpus précis si l'on veut être en mesure de mettre en pratique cet état de fait. Dans le cadre de notre thèse, nous avons choisi de nous intéresser à Stephen King, considéré comme le « maître de l'horreur », mais ayant également reçu en 2003 la médaille de la National Book Foundation, pour sa contribution aux lettres américaines⁴. De manière plus précise, notre analyse portera sur *The Dark Tower*, un cycle de

³ Patrick Parmentier, « À mauvais genres, mauvais lecteurs ? » in Jacques La Mothe (comp.) 1989, *Actes du colloque « Les mauvais genres »*, (Centre culturel canadien de Paris, 23, 24 et 25 novembre 1989), Collection « Les Cahiers des Paralittératures », Liège (France), Les Éditions du C. L. P. C. F., p. 33.

⁴ Parmi les autres récipiendaires, on note Tom Wolfe en 2010 ; Norman Mailer en 2005 ; Philip Roth en 2002 ; Ray Bradbury en 2000 ; John Updike en 1998 ; Toni Morrison en 1996 ; Saul Bellow en 1990 ; et Jason Epstein en 1988.

huit livres publiés entre 1974 et 2012. Nous avons choisi ce cycle comme corpus principal pour plusieurs raisons. D'abord, il s'agit, tant dans sa globalité que pour chaque roman, de l'œuvre la moins étudiée de King. En effet, on compte à peine quelques travaux universitaires (nous n'en avons trouvé que deux, l'un au baccalauréat et l'autre à la maîtrise), un « guide d'accompagnement », une étude (non universitaire), ainsi qu'une concordance⁵. De plus, le statut fermé de l'œuvre nous permet d'avoir accès à un corpus assez large pour nous permettre de mener à bien notre analyse, sans toutefois nous éparpiller dans la bibliographie complète de King, qui compte une cinquantaine de titres (sans compter les romans écrits sous le pseudonyme de Richard Bachman). Finalement, *The Dark Tower* entretient des liens plus ou moins importants avec plusieurs autres œuvres de King, ce qui nous permettra d'élargir notre analyse.

Par contre, nous avons fait le choix de ne pas inclure dans cette thèse différentes œuvres parallèles qui sont également rattachées à *The Dark Tower*. Il s'agit, entre autres, de la nouvelle « Little Sisters of Eluria », publiée en 2002 dans *Everything's Eventual*; du jeu en ligne *Discordia*⁶, disponible sur le site officiel de Stephen King, et qui permet au joueur de participer à l'histoire de *The Dark Tower*; et d'une série de bandes dessinées publiées chez Marvel⁷, mais écrites par Robin Furth⁸, avec la collaboration occasionnelle de King. Non

⁵ Il s'agit respectivement de *The Origins of Stephen King's The Dark Tower*, écrit par C. G. Van der Bel en 2005 à la Utrecht University ; *Stephen King's Constant Reader : An Insider's Perspective*, par Marie Loggia-Kee, écrit en 2005 à la California National University ; *The road to « The Dark Tower »*, publié par Bev Vincent en 2004 ; *Inside the Dark Tower Series : Art, Evil and Intertextuality in the Stephen King Novels*, publié en 2009 par Patrick McAleer; et *Stephen King's « The Dark Tower » : The Complete Concordance*, publié en 2006 par Robin Furth.

⁶ Un second chapitre est également annoncé sur le site internet, mais aucune date officielle de lancement n'a été proposée.

⁷ Ces bandes-dessinées sont divisées en deux arcs narratifs. Le premier, portant le titre de *The Dark Tower* est composé des titres suivants : *The Gunslinger Born* (sept numéros de février à août 2007) ; *The Long Road Home* (cinq numéros de mars à juillet 2008) ; *Treachery* (six numéros de septembre 2008 à février 2009) ; *The Sorcerer* (un seul numéro en avril 2009. Ce titre servait également de prélude pour la prochaine série) ; *Fall of Gilead* (six numéros de mai à novembre 2009) ; *Battle of Jericho Hill* (cinq numéros de décembre 2009 à avril 2010). Ce dernier titre vient clore le premier arc narratif. Le second porte le titre de *The Dark Tower : The Gunslinger* et est composé des numéros suivants : *The Journey Begins* (cinq numéros, de mai à septembre 2010) ; *The Little Sisters of Eluria* (cinq numéros de décembre 2010 à avril 2011) ; *The Battle of Tull* (cinq numéros de juin à octobre 2011) ; *The Way Station* (cinq numéros de décembre 2011 à avril 2012) ; et finalement *The*

seulement ces diverses œuvres ne sont pas écrites par Stephen King, mais, comme notre travail demande un corpus déterminé, nous avons décidé de nous restreindre aux huit tomes de *The Dark Tower*, tout en conservant la possibilité de faire intervenir différents romans ou nouvelles de King selon nos besoins.

Pour revenir aux questions du lecteur et de la lecture, il y a, chez King, une figure qui revient de façon récurrente : le « Constant Reader », le Fidèle lecteur⁹. On retrouve ce dernier dans une douzaine de ses œuvres (tant des romans que des recueils de nouvelles). Pourtant, celui-ci n'a jamais fait l'objet d'une étude, et son rôle en tant que lecteur de l'œuvre kingsienne n'a jamais été analysé. En effet, la seule analyse globale¹⁰ du lectorat de Stephen King porte sur la question du « fan ». Celle-ci a été effectuée par Stephen J. Spignesi, et on la retrouve dans *The Complete Stephen King Encyclopedia*, ouvrage publié en 1991. Dans ce bref essai, Spignesi recense trois types de fans de Stephen King : le « casual », le « serious » et le « fanatic », en plus d'offrir une quatrième catégorie qu'il place toutefois à part : l'« expert ».

Le « Casual Stephen King Fan » a lu beaucoup de romans de King, mais en livre de poche, rarement en grand format. Il a relu ses romans kingsiens préférés et affirme que King est son auteur préféré. Parfois, il a vu la version cinématographique d'un roman et est capable de s'en contenter. Il est fort peu probable que le « Casual Fan » connaisse l'un des essais

Man in Black (cinq numéros de juin à octobre 2012). Mentionnons également d'autres œuvres liées à *The Dark Tower* et publiées par Marvel : *The Dark Tower : The Gunslinger Born Sketchbook* (décembre 2006) ; *Marvel Spotlight : The Dark Tower* (janvier 2007) ; *The Dark Tower : Gunslinger's Guidebook* (août 2007) ; *The Dark Tower : End-World Almanac* (juillet 2008) ; et finalement *The Dark Tower : Guide to Gilead* (avril 2009).

⁸ Celle-là même qui est responsable de la concordance de *The Dark Tower*.

⁹ Puisque le terme de « Fidèle Lecteur » correspond à la traduction officielle du terme « Constant Reader », tel qu'on le retrouve dans la version française des œuvres de Stephen King, c'est celui-ci que nous utiliserons pour l'ensemble de la thèse.

¹⁰ La question du lecteur a été étudiée dans quelques romans, on pense entre autres à *Misery*, mais pas dans l'ensemble du corpus kingsien, d'où notre précision.

écrits sur King. Par contre, il est possible pour un tel fan de se transformer en « Serious Fan », où King cesse d'être un simple loisir pour devenir une vocation.

Le « Serious Fan », pour sa part, achète les livres de King en grand format et connaît à l'avance la date de parution du prochain roman. Il a lu la plupart des essais sur King en plus d'être abonné à *Castle Rock*, l'infolettre officielle de King. Ce type de fan possède l'ensemble des adaptations cinématographiques des œuvres de King, en plus de savoir qu'il existe plusieurs nouvelles non publiées dans des recueils, sans toutefois en posséder un exemplaire. De plus, ce type de fan a lu plusieurs des auteurs œuvrant dans l'horreur et le fantastique, en plus de connaître l'œuvre des écrivains ayant influencé King. Le « Serious Fan » a assisté à au moins un congrès et a probablement rencontré plusieurs écrivains d'horreur. Pour qu'un « Serious Fan » puisse se transformer en « Stephen King Fanatic », il lui faut beaucoup d'argent, puisqu'il est dispendieux d'être un « Fanatic », et beaucoup de « Serious Fan » n'en ont pas les moyens.

Le « *Stephen King Fanatic* » est un cas à part. Il est abonné à *Castle Rock* et a complété sa collection en achetant les numéros précédents son abonnement. Le « Fanatic » possède l'ensemble de l'œuvre kingsienne en grand format, y compris les romans de *The Dark Tower*¹¹. Le « Fanatic » peut également s'avérer être un complétiste (un collectionneur qui cherche à tout avoir). Il a assisté à au moins une apparition publique de King, en plus de posséder un ou plusieurs romans autographiés et tous les essais écrits sur King.

En ce qui concerne le « Stephen King Expert », Spignesi le définit comme un écrivain ayant effectué des recherches étendues sur King et son œuvre. Il s'agit souvent d'un

¹¹ Il est à noter qu'en 1991, seuls les trois premiers tomes sont publiés, le quatrième ne le sera qu'en 1994, dix ans avant les trois tomes suivants.

professeur ou d'un chercheur universitaire qui a étudié King afin de publier le résultat de ses recherches dans un but théorique.¹²

Cette nomenclature, pour intéressante qu'elle soit, nous apparaît peu pertinente pour l'analyse que nous souhaitons faire de l'œuvre kingsienne. En effet, il nous apparaît clair que le Fidèle Lecteur pourrait être un « Casual Fan », puisque ce dernier pratique la relecture de certains romans, ce qui, comme nous le verrons plus loin, est l'une des conditions d'apparition de la figure du Fidèle Lecteur! Et le « Fanatic » est davantage présenté comme un fervent collectionneur que comme un véritable *lecteur* de King, et puisque nous souhaitons nous pencher sur la question du lecteur et de la lecture, une telle catégorie paraît inutile. Bref, la figure que nous proposons d'étudier dépasse la simple gradation du « fan » kingsien pour rejoindre les conditions de lecture, ainsi que le rapport qu'entretient King avec son lectorat.

Toutefois, cela ne veut pas dire que nous pouvons nous contenter de recenser les apparitions du Fidèle Lecteur, sans tenter d'en proposer notre propre définition et d'en vérifier les capacités et limites au sein de notre corpus. Pour se faire, il nous faut d'abord nous pencher sur la notion de figure, qui, comme l'indique Gervais, « est un signe dynamique [dont les] fonctions sont multiples : elle est un foyer de l'attention et, en tant que signe, elle sert d'interface et de relais, elle appelle et suscite des commentaires, elle sert de principe interprétatif.¹³ » Notre analyse aura donc comme point de départ cette figure du Fidèle Lecteur avant de s'ouvrir, par la suite, au texte lui-même.

¹² Stephen J. Spignesi, 1991, *The Complete Stephen King Encyclopedia*, Chicago, Contemporary Books, p. 71-74.

¹³ Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logique de l'imaginaire – tome I, op. cit.*, p. 20.

Là encore, il ne suffit pas de déterminer comment se construit notre figure au fil de *The Dark Tower* pour ensuite la suivre au gré de ses apparitions et de ses interventions. Il nous faut trouver une ou plusieurs stratégies textuelles qui nous permettront de déployer la figure du Fidèle Lecteur. C'est là qu'intervient la métafiction. En effet, cette dernière:

[...] bare the conventions, disrupt the codes that now *have* to be acknowledge. The reader must accept responsibility for the act of decoding, the act of reading. Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena.¹⁴

C'est à travers les manifestations métafictionnelles présentes tout au long de *The Dark Tower* que nous pourrions mettre à l'épreuve la figure élaborée à partir d'indices et de références récupérés tant dans notre corpus que dans l'œuvre kingsienne en général. En fait, nous croyons même que le Fidèle Lecteur se voit pris au piège de la métafiction dans *The Dark Tower*.

L'hypothèse qui sous-tendra notre thèse est la suivante : il est possible de construire une figure du Fidèle Lecteur à partir du texte et du paratexte du corpus kingsien, et cette figure joue un rôle essentiel dans la compréhension et l'actualisation des stratégies textuelles mises en place par King tout au long de *The Dark Tower*. Puisque la présence d'une figure du lecteur et l'utilisation de la métafiction ne sont pas l'apanage de Stephen King, il est évident que notre analyse pourra, ultérieurement, s'ouvrir sur un corpus beaucoup plus large, non pas restreint à la littérature de genre, mais ouvert à la littérature « générale ». Pour les besoins de l'analyse, nous concentrerons nos efforts sur King et son cycle de huit volumes. De plus, mentionnons tout de suite que la métafiction ne sera pas la seule stratégie textuelle convoquée. En effet, il nous apparaît important de mettre l'accent sur l'intertextualité et l'autoréférentialité, deux concepts proches que nous aurons l'occasion d'étudier en détail.

¹⁴ Linda Hutcheon, 1984, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Collection « University Paperbacks 857 », New York, Methuen, p. 39.

Pour l'instant, contentons-nous de rappeler que l'intertextualité constitue une relation transtextuelle, et qu'elle engage, selon Gérard Genette, « [...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.¹⁵ » Quant à l'autoréférentialité, on peut la définir, de manière générale, comme un processus qui, dans le cadre d'un roman, « [...] systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality.¹⁶ » C'est par l'utilisation de ces trois stratégies que King parvient, dans *The Dark Tower*, à construire le palais des glaces de notre titre, dans lequel vient se perdre le Fidèle Lecteur, et ce, pour son plus grand plaisir.

Afin de vérifier notre hypothèse, il nous faudra d'abord circonscrire ce qu'est une figure, à la suite de quoi nous présenterons pour des fins de comparaison diverses figures de lecteur élaborées par des théoriciens de la littérature. Puisque le terme de « Fidèle Lecteur », ainsi que ses caractéristiques sont proposés par King, il nous apparaît évident que l'étude de la figure kingsienne doit également être effectuée. Une fois notre propre figure du Fidèle Lecteur construite, nous pourrions nous intéresser aux difficultés de lecture rencontrées, afin de tenter de comprendre comment cette figure peut se déployer dans le texte et quelles en sont les limites. Puisque la métafiction joue un rôle prépondérant dans notre analyse, il convient également d'en présenter une définition la plus précise possible, afin d'étudier la mise en place de stratégies métafictionnelles dans *The Dark Tower* et de comprendre comment elles influencent le Fidèle Lecteur.

À travers la question de la métafiction, nous pourrions également aborder un concept d'abord utilisé dans l'étude de la culture populaire américaine, particulièrement du cinéma et de la télévision, et qu'on retrouve régulièrement chez King, celui de « métapop ». On peut

¹⁵ Gérard Genette, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, p. 8.

¹⁶ Robert Alter, 1975, *Partial Magic : The Novel as a Self-Conscious Genre*, Californie, University of California Press, p. x.

sommairement définir la métapop comme une prise de conscience des conventions propres à la culture populaire de la part des spectateurs/lecteurs, ainsi qu'une mise en lumière de ces conventions par les producteurs/auteurs de culture populaire. Ainsi, bien que certains éléments rappellent la métafiction, il s'agit plutôt d'une autre forme de stratégies métafictionnelles, spécifique à la culture populaire. Là encore, nous étudierons le rapport qu'entretient le Fidèle Lecteur avec cette métafictionnalité, en plus de mettre en lumière l'utilisation particulière qu'en fait Stephen King.

En terminant, nous aborderons trois questions qui se situent en marge de la lecture et du lecteur, mais qui demeurent centrales pour notre analyse : la *relecture*, l'*écriture* et la *réécriture*. Dans notre étude de la *relecture*, nous explorerons la notion de « plaisir de lecture », un concept qu'il nous apparaît pertinent d'étudier, puisqu'il s'agit, selon nous, d'une composante importante de la lecture, mais qui est souvent écartée pour cause de trop grande subjectivité. Pourtant, nous croyons qu'il est possible de traiter le plaisir de lecture de manière tout à fait objective, sans toutefois proposer une liste exhaustive de critères à rencontrer. En ce qui a trait à l'*écriture*, *The Dark Tower* propose la poursuite d'une réflexion amorcée avec *Misery* en 1987, autour de la question de l'esclavage. L'écrivain est-il « l'esclave » de son lecteur et quelle marge de manœuvre possède-t-il ? Finalement, pour traiter de la question de la *réécriture*, nous nous pencherons sur *The Dark Tower I: The Gunslinger*, qui a connu une importante révision, parallèlement à la publication des tomes V, VI et VII du cycle, en 2004. Il s'agit là de la seule occurrence de *réécriture* de la part de King, une particularité que nous pourrions exploiter à loisir lorsque le moment sera venu.

Nous sommes convaincus qu'au terme de cette thèse, nous serons parvenus à présenter un Fidèle Lecteur fiable et fonctionnel, en plus d'avoir réussi à démontrer les avantages d'une telle figure dans l'analyse d'œuvres appartenant à la littérature populaire, et dans la compréhension des effets de lecture liés à des stratégies postmodernes comme la métafiction. Pour l'instant, toutefois, il convient de définir ce qu'est une figure, avant de proposer un bref panorama des figures du lecteur existantes, tant du côté des théoriciens de la lecture que des

spécialistes de la littérature de genre, pour finalement nous pencher sur la version kingsienne du Fidèle Lecteur.

CHAPITRE 1

DES FIGURES DU LECTEUR AU FIDÈLE LECTEUR : PERSPECTIVES THÉORIQUES

Bien que le but de cette thèse soit en partie de proposer une définition de la figure du Fidèle Lecteur, telle qu'elle apparaît chez King, nous n'avons pas l'intention d'ignorer les différentes figures du lecteur qui ont pu être proposées par plusieurs théoriciens de la littérature. Nous en aborderons quelques-uns plus loin dans le texte. Mais avant d'étudier ces diverses figures du lecteur, il importe de définir de quelle manière nous comptons utiliser le concept de figure. De façon générale,

Les figures sont des formes stables, des modèles, des types humains caractéristiques ou des personnages remarquables. Elles sont l'objet d'un savoir dûment constitué. Elles servent souvent de points de départ d'études thématiques qui cherchent des régularités dans les représentations littéraires, artistiques ou cinématographiques. Elles participent alors d'un imaginaire collectif, dont la culture devient le dépositaire et qu'elle rend disponible par un ensemble de dispositifs.¹⁷

Cette définition nous offre déjà plusieurs pistes de réflexion. Tout d'abord, on parle ici de modèles, donc de quelque chose sur lequel on peut s'appuyer pour construire une vision d'ensemble. De plus, il s'agit d'un personnage remarquable, ce qui implique qu'une figure ne peut passer inaperçue lors de l'étude d'un texte ou d'un corpus donné : elle se doit d'attirer l'attention du lecteur de différentes façons. Dans le cas qui nous occupe, le savoir dont la figure fera (par la suite) l'objet reste encore à constituer. Il s'agit en fait de l'un des fondements de ce travail. Mais comme le mentionne Gervais dans sa définition, nous avons tout de même accès à l'imaginaire collectif et aux dispositifs rendant cette figure accessible. Il nous reste donc à découvrir de quelle façon nous pouvons nous baser sur cet imaginaire et ces dispositifs afin de rendre apparent le fonctionnement de notre figure, à savoir celle d'un

¹⁷ Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logique de l'imaginaire – tome I, op. cit.*, p. 33.

Fidèle Lecteur propre à Stephen King, ainsi que d'établir les différents savoirs relatifs à cette figure. Cette démarche peut sembler aller de soi, mais il importe de se rappeler que

[...] la figure n'existe pas en soi, elle n'est jamais que le résultat d'un travail, d'une relation, voire d'une projection. C'est une forme dont on s'empare et que l'on manipule. [...] Elle est ce quelque chose dont on se fait une idée, et qui, du même coup, s'inscrit dans des entreprises de compréhension et d'interprétation. En tant que signe, la figure est une marque concrète, un texte, une image ou une trace.¹⁸

C'est donc afin de saisir les « traces » de notre Fidèle Lecteur que nous souhaitons revenir sur certaines figures de lecteurs, dans le but d'en reconnaître les modalités d'inscription dans le texte, pour ensuite transférer cette compréhension à la circonscription, la définition et enfin l'étude d'une figure du lecteur qui nous sera propre.

1.1 Une approche théorique des figures du lecteur

De (très) nombreux auteurs se sont intéressés à la lecture et à ses processus, chacun d'entre eux proposant ce qu'il considère être une figure novatrice et opérante du lecteur, afin d'étudier son rapport à la lecture d'un texte donné. Toutefois, nous n'en proposerons ici que quatre, dans une volonté de concision et parce que les figures choisies nous semblent les plus marquantes et les plus importantes au sein des études effectuées sur la lecture.

La première figure que nous souhaitons convoquer fut développée par Umberto Eco dans *Lector in Fabula*, texte publié (dans sa traduction française) en 1985. Dans cet ouvrage, Eco affirme que

¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que "connaissance de codes") qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement.¹⁹

Le Lecteur Modèle est donc une création de l'auteur, et se retrouve ainsi inscrit dans le texte. Ce lecteur possède les mêmes compétences que l'auteur, ainsi que le même code de référence. Il ne peut donc pas y avoir de mésentente entre l'écrivain et son Lecteur Modèle, de la même manière que ce dernier n'est pas soumis aux erreurs de lecture. Pour Eco un

[...] texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser – même si on n'espère pas (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement.²⁰

Non seulement le Lecteur Modèle n'est-il pas un lecteur en chair et en os, mais il est également en mesure d'épuiser tous les réseaux de sens d'un texte, et ce, dès la première lecture. Toutefois, cette capacité est aidée par le fait que, pour Eco, ces réseaux se retrouvent en nombres limités dans le texte, puisqu'ils sont prédéterminés par l'auteur (comme le démontre son analogie sur les horaires de chemins de fer). De plus, il existe des « mécanismes de sûreté » au sein même des œuvres littéraires, qui ont pour but de s'assurer la pleine coopération du Lecteur Modèle. Selon Eco,

L'auteur présuppose la compétence de son Lecteur Modèle et en même temps, il l'*institue*. [...] Donc, prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe,

¹⁹ Umberto Eco, 1985, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Bernard Grasset, p. 71.

²⁰ *Ibid.*, p. 67.

cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire.²¹

La boucle est ainsi bouclée, puisque le Lecteur Modèle que l'auteur postule au sein de son texte est en mesure de saisir toutes les potentialités du texte, qui sont elles-mêmes inscrites dans le texte, de façon à ce que le Lecteur Modèle soit en mesure de les prendre en compte. Il apparaît que la figure d'Eco est autosuffisante et qu'il s'agit de parcourir un texte pour qu'elle s'actualise d'elle-même, et ce, au fil de la lecture. Mais pour que le lecteur puisse inférer tous les réseaux de sens possible, il a besoin de certaines connaissances, tant au niveau du récit que d'un point de vue « pratique » (entendre ici un savoir qui touche des situations de la vie courante qui peuvent se retrouver dans un texte de fiction). C'est ici qu'intervient la notion d'« encyclopédie », développée par Eco :

L'encyclopédie est un postulat sémiotique. Pas au sens où ce ne serait pas aussi une réalité sémiotique : elle est l'ensemble enregistré de toutes les interprétations, convenable objectivement comme la bibliothèque des bibliothèques, quand bibliothèque veut dire aussi les archives de toute l'information non verbale enregistrée d'une manière ou d'une autre, des peintures rupestres aux cinémathèques.²²

Cette encyclopédie diffère du modèle imprimé. En effet, si ces dernières proposent une gamme d'informations sur divers sujets et constituent ainsi des ouvrages regroupant des connaissances précises, l'encyclopédie d'Eco représente au contraire la somme du savoir « culturel » d'une société. On y retrouve plutôt le déroulement « habituel » d'un souper au restaurant que de l'information sur des instruments de musique, par exemple. De plus, contrairement aux versions papier, l'encyclopédie développée par Eco ne peut être imprimée et

²¹ *Ibid.*, p. 72.

²² Umberto Eco, 2001, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, p. 110.

[...] elle doit rester un postulat parce qu'elle n'est pas effectivement descriptible dans sa totalité, et cela pour plusieurs raisons : la série des interprétations est indéfinie et on ne peut matériellement pas en faire une classification; l'encyclopédie comme totalité des interprétations comprend aussi des interprétations contradictoires [...]²³

Toutefois, ce n'est pas parce qu'elle contient des contradictions que l'encyclopédie est inutilisable. Il convient toutefois de prendre en compte son statut indéfini et contradictoire lorsqu'il s'agit de la « consulter ». Ainsi, plusieurs scénarios peuvent être possibles selon le contexte d'une situation, et différentes nuances peuvent être perçues dans les différentes interprétations possibles. En plus de cette totalité indescriptible, Eco mentionne que

[...] l'activité textuelle que l'on élabore à partir de l'encyclopédie, en agissant sur ses contradictions et en y introduisant sans cesse de nouvelles resegmentations du continuum, même sur la base d'expériences progressives, transforme dans le temps l'encyclopédie, si bien qu'une représentation globale idéale – si jamais elle était possible – serait déjà infidèle au moment où elle serait terminée; enfin, l'encyclopédie comme système objectif de ses interprétations est « partagée » différemment par ses divers usagers.²⁴

Le Lecteur Modèle est donc en mesure de « puiser » dans son encyclopédie les informations nécessaires à la réalisation d'inférences textuelles « correctes », selon la situation qui est proposée dans le récit. En fait, « pour actualiser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie.²⁵ » L'encyclopédie participe donc, avec le Lecteur Modèle, à l'épuisement des réseaux de sens. Toutefois, cette « autarcie » textuelle ne se présente pas systématiquement chez les autres théoriciens de la littérature.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Idem.*

²⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 99.

De fait, ce n'est plus le cas chez Wolfgang Iser, qui propose pour sa part un « lecteur implicite » (*Implied Reader*), qu'on retrouve dans *The Implied Reader*, publié en 1974 et dans *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, paru en 1985. En effet, pour Iser, il est clair que

The participation of the reader could not be stimulated if everything were laid out in front of him. This means that the formulated text must shade off, through allusions and suggestions, into a text that is unformulated though nonetheless intended. Only in this way can the reader's imagination be given the scope it needs; the written text furnishes it with indications which enable it to conjure up what the text does not reveal.²⁶

Tout comme chez Eco, le sens et le lecteur sont inscrits à même le texte. De plus, la participation du lecteur est encouragée par l'auteur (à travers les indications du narrateur et du texte). Iser confirme cette hypothèse lorsqu'il affirme que le lecteur doit être

[...] gently guided by indications in the text, though he must never have the feeling that the author wants to lead him by the nose. If he responds as the author wants him to, then he will play the part assigned to him, and in order to elicit the correct response, the author has certain stratagems at his disposal.²⁷

Cette fois, la différence avec ce qui est proposé par Eco est frappante : le lecteur ne doit pas se rendre compte que le texte le manipule, et l'auteur doit s'assurer que celui-ci lise adéquatement les « signaux » implantés dans le texte afin de parvenir à une interprétation « correcte » de ce dernier. Par contre, là où Eco et Iser se rejoignent de nouveau, c'est sur l'aspect « non empirique » du lecteur qu'ils proposent. En effet,

²⁶ Wolfgang Iser, 1974, *The Implied Reader*. Baltimore, John Hopkins University Press, p. 31.

²⁷ *Ibid.*, p. 37.

[...] le lecteur implicite n'a aucune existence réelle. En effet, il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu. Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, il s'inscrit dans le texte lui-même. [...] L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. Il s'agit d'une forme qui doit être matérialisée, même si le texte, par la fiction du lecteur, ne semble pas se soucier de son destinataire, ou même s'il applique des stratégies qui visent à exclure tout public possible. Le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte.²⁸

De cette définition du lecteur implicite d'Iser, on retiendra la notion d'« acte de lecture », qui mène à la compréhension d'un texte donné. Et pour que cet acte soit une réussite, le lecteur doit tenir compte des instructions « fournies » par l'auteur tout au long de son texte.

Les perspectives du texte visent à former un ensemble de renvois et constituent par là des instructions; toutefois cet ensemble en tant que tel n'est pas spécifiquement donné, il doit dès lors être présenté. C'est à ce moment-là que le rôle de lecteur inscrit dans la structure du texte prend un caractère effectif. Ce rôle implique des actes de représentation qui font apparaître la diversité des perspectives; celle-ci est par la suite ramenée à un horizon de sens qui est pôle d'unification.²⁹

Ainsi, le lecteur implicite tire son importance du fait que les renvois du texte doivent être reçus afin d'être interprétés, selon les instructions fournies. De plus, le sens du texte est le même pour tous les lecteurs, malgré une pluralité d'interprétations. Toutefois, comme le précise Iser,

Le sens des textes littéraires ne peut être représenté que dans la mesure où il n'est pas donné explicitement, et il ne peut être présent que dans la conscience de représentation du lecteur. La lecture produit une séquence d'actes de représentation. Après avoir été formées, elles

²⁸ Wolfgang Iser, 1985, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, p. 70.

²⁹ *Ibid.*, p. 72.

sont aussitôt écartées lorsqu'elles n'assurent pas l'intégration des multiples perspectives. Cette correction dans la cohérence des représentations amène une modification constante des points de vue en fonction de ce qui suit dans la séquence jusqu'à correspondre finalement au sens issu de leur totalisation. Par là, le lecteur s'installe forcément dans le texte ou dans le monde du texte.³⁰

Contrairement au Lecteur Modèle, pour qui les réseaux de sens sont immuables et immédiatement reconnus comme tels, le lecteur implicite dispose d'une certaine marge de manœuvre. Il est toutefois évident que ce dernier ne peut qu'être dirigé vers la signification « correcte » d'un texte, mais il a quand même la possibilité de « corriger le tir » en cours de lecture, selon la véracité de ses projections dans la suite du texte. Toutefois, Iser insiste lui aussi sur un « mécanisme de sûreté » présent dans le texte, afin d'en assurer une interprétation « valable » par le lecteur : « Since it is the reader who produces the configurative meaning of the novel, certain controls are essential to prevent his subjectivity from playing too dominant a part. This is the function of the author-reader dialogue [...] »³¹ » Ainsi, tant du côté d'Eco que celui d'Iser, la subjectivité est à éviter, afin d'en arriver à l'interprétation voulue par l'auteur. Mais une position contraire serait-elle incompatible avec la création d'une figure du lecteur, qui serait tout aussi opératoire, mais d'un autre point de vue ?

C'est ce que propose Michel Picard dans *La Lecture comme jeu*, publié en 1986. Plutôt que de présenter une figure unique et de développer son fonctionnement dans le texte, il stipule que

[...] tout lecteur serait triple (même si l'une ou l'autre de ses composantes est atrophiée) : le *liseur* maintient sourdement, par ses perceptions, son contact avec la vie physiologique, la présence liminaire mais constante du monde extérieur et de sa réalité; le *lu* s'abandonne aux émotions modulées suscitées dans le Ça, jusqu'aux limites du fantasme; le *lectant*, qui tient sans doute à la fois de l'Idéal du Moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir la

³⁰ *Idem.*

³¹ Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, op. cit., p. 46.

secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir, etc. [...] on conviendra facilement que la lecture puisse constituer un jeu d'une qualité tout à fait exceptionnelle.³²

Cette position, résolument psychanalytique (Picard fait intervenir le « Ça », le « Moi » et le « Surmoi », trois notions développées par Freud) permet d'étudier l'acte de lecture sous différents angles, contrairement à Iser et Eco. De plus, chez Picard, il est évident que cette tripartition survient chez un lecteur de chair et de sang, qui est donc en mesure de *s'investir* dans sa lecture. Cette position est donc résolument en rupture avec celles que nous avons présentées, puisqu'avec Picard, nous sortons du texte pour nous concentrer sur l'acte de lecture, et ce, du point de vue du lecteur.

Dans la position de Picard, on note aussi un goût prononcé pour le jeu (dans son acception la plus large). En effet, même si seul le *lectant* est directement lié à cette volonté de « jouer le jeu » du texte, il reste que le *liseur* « choisit » de passer outre les sensations physiques qui entourent son acte de lecture afin de mieux *plonger* dans sa lecture. Quant au *lu*, il s'abandonne volontairement (selon les termes mêmes de Picard) aux émotions provoquées par le texte. Picard est tout à fait conscient de cette inclinaison pour le ludique et propose une nouvelle division, au sein même de la tripartition qu'il a déjà présentée.

Le jeu dédouble celui qui s'y adonne en sujet *jouant* et sujet *joué* : ainsi y aurait-il un *liseur* et, si l'on ose dire, un *lu*. [...] Le sujet *jouant*, le *liseur*, seraient du côté du réel, *les pieds sur terre*, mais comme vidés d'une partie d'eux-mêmes, sourdes présences; corps, temps, espaces à la fois concrets et poreux; le jeu s'enracine dans une confuse expérience des limites, vécue quasi physiologiquement, dedans/dehors, moi/autre, présent/passé, etc.³³

³² Michel Picard, 1986, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 213-214. C'est l'auteur qui souligne.

³³ *Ibid.*, p. 112-113. C'est l'auteur qui souligne.

Ainsi, bien que le liseur représente l'aspect physique du lecteur, au sens où c'est lui qui garde contact avec la réalité du livre comme objet matériel, il y a tout de même une partie de lui qui s'abandonne à la lecture, qui vogue au gré des expériences suscitées. Toutefois, Picard rappelle la fonction première du liseur :

[...] en dépit du caractère un peu hypnotique de sa situation, n'oublions jamais que le champ visuel du *liseur* embrasse nécessairement une étendue qui excède très largement la surface du livre ouvert; que, comme pour l'illusionniste de grande classe, il "*voit les mains*", qui manipulent les pages dont il *entend* le léger bruit, il *pèse* le poids du livre dans les doigts, ou sur les genoux, ou sur la poitrine, il *sent* l'odeur du papier, de la colle, de l'encre, il *touche* la couverture (de carton, de plastique, de toile, de cuir), tourne des feuillets plus ou moins épais, regarde éventuellement des illustrations, tient compte doucement de l'épaisseur du volume, du format, des caractères, des blancs, etc.³⁴

C'est ici qu'entre en ligne la question du jeu, puisqu'il apparaît évident que, tout en étant conscient de son environnement de façon étendue, le liseur accepte de prendre part à cette « expérience des limites » dont parle Picard. Cet accord tacite de la part du lecteur est ici décrit plus avant :

Le monde réel extérieur, certes désinvesti, ne cesse pas d'exister pour autant, et le *liseur* en fait partie : appelons *effet de cadre*, comme pour un tableau, cet environnement inoublié. [...] Depuis longtemps, les théoriciens [...] de la littérature font le plus large succès à la si célèbre, et énigmatique, formule de Coleridge "*the willing suspension of disbelief*" [...]³⁵

Bien qu'on retrouve de nouveau le *lu* et le *liseur* de la triple définition originale, ils gagnent ici une toute nouvelle signification, puisqu'ils participent tous deux à un abandon (partiel et temporaire, précisons-le) de la conscience de l'aspect fictif du texte lu. De plus, tant la notion d'*effet de cadre* que celle de *willing suspension of disbelief* (qui n'a pas

³⁴ *Idem*. C'est l'auteur qui souligne.

³⁵ *Idem*. C'est l'auteur qui souligne.

d'équivalent efficace en français) joueront un rôle important dans la suite de notre thèse. Mais pour l'instant, concentrons-nous sur les travaux de Picard, qui ont inspiré un autre théoricien de la littérature.

C'est dans son ouvrage *L'Effet-personnage dans le roman*, publié en 1992, que Vincent Jouve reprend les concepts développés par Picard, afin d'en proposer une relecture. Pour Jouve, la typologie proposée dans *La Lecture comme jeu* doit être revue afin d'en augmenter l'efficacité. Il affirme à cet effet que

Si la notion de *lectant* nous semble riche et pertinente, nous renoncerons au concept de *liseur* (peu opératoire) et nous détacherons du concept de *lu* celui de *lisant* (part du lecteur piégé par l'illusion référentielle et considérant, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant). Ce qui, dans la théorie de Picard, rend le *lu* problématique, c'est son caractère strictement passif.³⁶

À travers cette révision des concepts de Picard, Jouve cherche à présenter une figure du lecteur à la fois opératoire dans le texte (ce qui explique son rejet de l'instance du *liseur*, puisque ce dernier se situe, par définition, en dehors du texte), et participant « activement » à la lecture et la compréhension du texte (de là la séparation du *lu* en un double concept, minimisant ainsi la passivité de celui-ci). Mais Jouve se distancie d'avantage de Picard, lorsqu'il revient sur la différence existant entre le *lisant* et le *lu* :

Entre l'attitude distanciée (le *lectant*) et l'investissement fantasmatique absolu (auquel, pour notre part, nous réserverons le terme de *lu*), il nous semble exister un terme moyen. Nous distinguerons ainsi dans le lecteur participant une part passive, le *lu*, et une part active, le

³⁶ Vincent Jouve, 1992, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 81.

lisant. Le premier renvoie à l'investissement pulsionnel, le second à l'investissement affectif.³⁷

En plus de redéfinir le terme de *lu*, Jouve précise que le lecteur possède à la fois une part passive et une part active, ce que ne faisait pas Picard. De plus, chacune de ces positions est associée à une forme différente d'investissement, accentuant encore le clivage entre la figure de Jouve de celle de Picard, dont il s'inspire. Jouve précise également les appuis de sa figure du lecteur :

Notre tripartition : *lectant*, *lisant*, *lu* repose sur la structure complexe du crédit que le sujet accorde à l'univers romanesque. Le lecteur est toujours, plus ou moins confusément, partagé entre trois attitudes de croyance : il sait qu'il a affaire à un monde imaginaire; il fait semblant de croire ce monde réel; il croit effectivement ce monde réel à un niveau dont il n'a pas conscience. Ces régimes de croyance, distingués pour les besoins de l'analyse, sont imbriqués les uns dans les autres au cours de la lecture : ils se superposent et se chevauchent dans tout roman, même si, selon les textes, l'un est privilégié par rapport aux autres.³⁸

La nouvelle tripartition du lecteur proposée par Jouve se base ainsi sur l'attitude du lecteur (réel) par rapport au texte qu'il est en train de lire. Bien qu'encore teintée de psychanalyse (le *lu* se trouve associé à un investissement fantasmatique, ce qui rappelle le lien établi par Picard entre le *lu* et le *Ça* freudien), la position de Jouve diverge de Picard, puisqu'il s'intéresse à l'investissement affectif du lecteur dans sa lecture du texte. Par contre, là où la position de Jouve rejoint celle de Picard, c'est dans la sous-division de certains des concepts de la tripartition originale. Dans le cas de Jouve, il s'agit du *lectant*, instance qui se partage entre une position « réflexive » et une posture « ludique », le tout en lien direct avec l'auteur.

³⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁸ *Idem.*

Le *lectant* a [...] pour horizon une image de l'auteur qui le guide dans sa relation au texte. L'auteur peut être perçu de deux façons : il est aussi bien l'instance narrative qui préside à la construction de l'œuvre que l'instance intellectuelle qui, par le canal du texte, s'efforce de transmettre un "message". Le *lectant* peut ainsi être dédoublé en un *lectant jouant* (qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du romancier) et un *lectant interprétant* (qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre).³⁹

Si l'auteur peut être divisé en deux instances différentes, c'est d'abord et avant tout à cause du *lectant*, qui, par sa posture lectorale, détermine en quelque sorte le rôle que l'auteur aura à jouer dans le déroulement de l'intrigue. Toutefois, dans le cas du *lectant*, le rôle qu'il choisit d'endosser importe peu, puisque comme le rappelle Jouve,

Le *lectant*, qu'il tente d'anticiper sur la suite du récit ou de saisir la pertinence du texte, participe d'une attitude réflexive. C'est à lui que s'adresse cette part importante de la littérature moderne rangée sous la dénomination significative de "métafiction". La visée de ces textes, comme l'explique Linda Hutcheon, est de déjouer l'aliénation inhérente à l'illusion romanesque.⁴⁰

Bien que le concept de *lectant jouant* nous semble pertinent pour la suite de notre thèse, comme le furent l'effet de cadre et le *willing suspension of disbelief*, c'est surtout le *lectant interprétant* et sa posture réflexive qui nous intéressent ici, à cause de ses liens avec la métafiction, qui constitue, rappelons-le, une part importante de notre thèse. Mais pour revenir à la position de Jouve, intéressons-nous de plus près à la troisième instance qu'il propose afin de remplacer le *liseur*, à savoir le *lisant*. Jouve ressent le besoin de préciser sa position à son sujet, puisqu'il revient sur ses explications :

Nous avons défini le *lisant* comme la part du lecteur victime de l'illusion romanesque. Il existe une crédibilité propre à la lecture dont il nous faut examiner le statut. Le *lisant* n'est pas naïf (ou rarement) : la créance qu'il accorde au monde du texte n'a pas – et de loin – la

³⁹ *Ibid.* p. 84-85. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁰ *Idem.* C'est l'auteur qui souligne.

solidité d'une foi. L'illusion référentielle est fragile, limitée et temporaire. Le lecteur est en perpétuel clivage : il croit et ne croit pas tout à la fois, privilégiant une position plutôt que l'autre en fonction des romans, voire des différents passages d'un même roman.⁴¹

Cette fois, il nous apparaît clair que Jouve cherche à subsumer le concept de *lu*, comme pensé par Picard, afin d'en proposer une version moins passive et assurément plus pertinente en ce qui concerne l'analyse, ne serait-ce qu'en raison du clivage que Jouve y fait apparaître. Mais avec l'aide du *lectant*, il semble que l'équilibre soit en mesure d'être maintenu, pourvu que la balance ne penche ni du côté du *lectant jouant* (ce qui aurait pour effet de renforcer l'illusion référentielle), ni de celui du *lectant interprétant* (puisque ce dernier ferait voler en éclat ladite illusion, afin d'en comprendre les rouages, comme c'est le cas dans la métafiction). Mais que ce soit chez Picard ou chez Jouve, l'analyse se penche sur le point de vue d'un individu unique et de la lecture qu'il peut faire d'un texte, selon les affects mis en jeu par cette dernière. Il serait pertinent de voir de quelle façon s'organise la recherche de signification chez un ensemble de lecteurs.

C'est ce que propose Stanley Fish dans « Interpreting the Variorum », un article paru en 1976 dans *Critical Inquiry*, qui a été repris dans *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, publié en 1980. La figure pensée par Fish est en fait un ensemble de lecteurs, qu'il nomme « communauté interprétative ». De façon plus précise,

Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around.⁴²

⁴¹ *Ibid.*, p. 85. C'est l'auteur qui souligne.

⁴² Stanley Fish, 1976, *Interpreting the Variorum*, In « *Critical Inquiry* », vo. 2, no 3 (printemps), 1976, p. 483-484.

La communauté interprétative propose ainsi une interprétation du texte, en plus de participer à « l'écriture » même de ce texte, lui permettant d'influer, non pas sur le déroulement de l'intrigue, puisque celui-ci demeure la prérogative de l'auteur, mais bien sur la réception de celle-ci, et de l'analyse qui en sera faite par la suite. Fish insiste sur ce point lorsqu'il précise que

If it is an article of faith in a particular community that there are a variety of texts, its members will boast a repertoire of strategies for making them. And if a community believes in the existence of only one text, then the single strategy its members employ will be forever writing it. The first community will accuse the members of the second of being reductive, and they in turn will call their accusers superficial. The assumption in each community will be that the other is not correctly perceiving the "true text", but the truth will be that each perceives the text (or texts) its interpretive strategies demand and call into being.⁴³

Ainsi, pour une communauté donnée, il ne peut y avoir qu'une seule lecture valide d'un texte précis, et tous les arguments présentés sont en accord avec cette interprétation, et toute lecture différente est considérée par cette communauté comme étant erronée, même si, pour le groupe qui propose cette analyse alternative, c'est le contraire qui se produit. Et pour Fish, cette caractéristique de la communauté interprétative permet de comprendre la réception d'un texte donné :

This, then, is the explanation both for the stability of interpretation among different readers (they belong to the same community) and for the regularity with which a single reader will employ different interpretive strategies and thus make different texts (he belongs to different communities).⁴⁴

La figure de Fish est originale, en ce sens qu'elle permet d'expliquer pourquoi plusieurs lecteurs peuvent arriver aux mêmes conclusions interprétatives à la lecture d'un texte, ou

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

encore pourquoi il peut y avoir des interprétations différentes. Tout comme Picard et Jouve, Fish postule sa communauté interprétative à partir de lecteurs réels. Cette position lui permet de se concentrer sur l'activité même du lecteur. Et comme il le fait remarquer,

[...] the reader's activities are at the center of attention, where they are regarded, not as leading to meaning, but as *having* meaning. The meaning they have is a consequence of their not being empty; for they include the making and revising of assumptions, the rendering and regretting of judgments, the coming to and abandoning of conclusions, the giving and withdrawing of approval, the specifying of causes, the asking of questions, the supplying of answers, the solving of puzzles.⁴⁵

Contrairement à Eco et à Iser, Fish insiste sur les activités lectorales qui sont elles-mêmes porteuses de sens, plutôt que de faire jaillir le sens de l'étude de celles-ci. Ainsi, ce sont elles qui permettent au lecteur de faire des suppositions, de les revoir à la suite de nouveaux éléments introduits dans le texte et d'effectuer ainsi diverses inférences qui seront confirmées ou infirmées au fur et à mesure de la progression dans la lecture. De plus, Fish insiste sur le fait que ces activités sont une fin en soi et non pas un moyen d'en arriver à produire du sens :

In a word, these activities are interpretive – rather than being preliminary to questions of value they are at every moment settling and resettling questions of value – and because they are interpretive, a description of them will also be, and without any additional step, an interpretation, not after the fact, but of the fact (of experiencing). It will be a description of a moving field of concerns, at once wholly present (not waiting for meaning, but constituting meaning) and continually in the act of reconstituting itself.⁴⁶

Cette explication démontre que le travail d'analyse et de compréhension du texte par une communauté interprétative est lui-même interprétatif et n'a pas besoin, par la suite, d'être

⁴⁵ *Ibid.*, p. 474.

⁴⁶ *Idem.*

interprété, puisqu'il génère déjà du sens. De plus, ce travail, loin de se produire après la lecture du texte, se déroule plutôt *pendant* cette lecture, ce qui permet une réaction instantanée devant de nouveaux éléments textuels qui peuvent contredire l'analyse de la communauté interprétative ou alors y collaborer. Il convient également de noter que, chez Fish, l'auteur joue un rôle important sinon dans la création d'une communauté interprétative, du moins dans la lecture qu'elle fait de son texte. En effet,

An author hazards his projection, not because of something "in" the marks, but because of something he assumes to be in his reader. The very existence of the "marks" is a function of an interpretive community, for they will be recognized (that is, made) only by its members. Those outside that community will be deploying a different set of interpretive strategies (interpretation cannot be withheld) and will therefore be making different marks.⁴⁷

Fish insiste sur la possibilité d'une pluralité de communautés interprétatives à l'œuvre dans le même texte, selon les interprétations permises par ce dernier, mais accaparées et mises de l'avant par ces mêmes communautés, avec l'aide de l'auteur, qui laisse des traces perceptibles par une communauté interprétative projetée dans le texte par celui-ci. Ces différentes caractéristiques font de la figure de Fish un objet opératoire et original, qui parvient à proposer une lecture unique des textes littéraires.

Maintenant que nous avons conclu ce bref panorama des figures de lecteurs proposées par des théoriciens de la littérature, il est temps de nous intéresser de plus près au champ littéraire dont est tiré notre corpus, à savoir la littérature de genre. Ainsi, à ces quatre figures, nous en ajouterons trois autres tirées de différents genres littéraires (particulièrement le roman policier, la science-fiction et le fantastique), afin d'obtenir une vue d'ensemble des caractéristiques possibles de la figure que nous nous efforcerons ensuite de construire. Mais pour l'instant, concentrons-nous sur ces 'mauvais genres', afin de voir quel type de lecteurs ils peuvent bien attirer!

⁴⁷ *Ibid.*, p. 485.

1.2 Pour une lecture sérielle de la figure du lecteur

En plus des figures théoriques dont nous avons déjà parlé, il existe d'autres lecteurs, et ceux-ci sont tout aussi pertinents pour notre thèse. En effet, ils appartiennent à ce qu'il convient d'appeler la « littérature de genre », à savoir le fantastique, la science-fiction, le roman policier, le roman d'horreur, etc. Certains théoriciens se sont penchés sur ces lecteurs, et ce sont leurs figures que nous nous proposons maintenant de développer.

Portons d'abord notre attention sur Paul Bleton, qui s'est surtout intéressé au roman policier ainsi qu'à la lecture sérielle, à savoir celle qui inclut l'ensemble d'une série reprenant le même personnage ou encore ayant été écrite par le même auteur. Avant d'aborder la figure qu'il a développée dans *Ça se lit comme un roman policier... Comprendre la lecture sérielle*, publié en 1999, attardons-nous d'abord à sa vision de l'acte de lecture.

L'acte de lecture ne se contente pas de ce savoir commun sur l'espionnage ou la colonisation de l'Ouest que prennent en compte les genres paralittéraires correspondants et qu'en retour ces genres paralittéraires alimentent. D'une part, ce savoir n'est pas un donné, c'est le résultat d'ajustements des partenaires (auteur, éditeur et lecteur), de leurs conceptions du rôle de la fonction documentaire dans un récit d'évasion. D'autre part, la lecture exploite aussi un savoir de rang 2, c'est-à-dire non plus simplement sur l'univers de référence mais sur le récit. [...] ces lecteurs sériels ne lisent pas sans développer une compétence de lecture adaptée à leur lecture favorite, ni sans une connaissance de leurs types de récits favoris.⁴⁸

Nous retiendrons de la position de Bleton à la fois la question des savoirs propres à un genre (point sur lequel nous reviendrons plus loin), et la nécessité, pour le lecteur, de développer une compétence lectorale, propre à la lecture sérielle. Toutefois, l'acquisition de ce savoir peut emprunter deux voies différentes. C'est ici qu'entre en jeu la figure théorisée

⁴⁸ Paul Bleton, 1999, *Ça se lit comme un roman policier... Comprendre la lecture sérielle*, Collection « Études culturelles », Montréal, Éditions Nota Bene, p. 17-18.

par Bleton. En effet, ce dernier propose une distinction entre un lecteur « savant » et un lecteur « sériel ». Néanmoins, cette distinction n'implique pas une opposition. En fait, « [...] leurs intentions, leurs objectifs et leurs stratégies de lecture respectifs différant de façon marquée, lecteurs savants et lecteurs sériels se proposeront eux aussi des séries compatibles mais non superposables [...] »⁴⁹ Cette dualité du lecteur s'explique également par le rapport entretenu avec le texte sériel. En effet,

[...] le lecteur savant sera à priori suspicieux devant l'empirisme (voire la pagaille) terminologique des désignations de genre naïves, spontanées, qui sont généralement le fait de l'industrie du livre paralittéraire et pas de la tradition aristotélicienne; et que, du coup, sa première démarche consistera à proposer une rationalité différente.⁵⁰

Ainsi, c'est l'attitude critique devant la détermination d'un genre donné (habituellement par l'éditeur) qui distingue le lecteur savant du lecteur sériel. Si le premier y oppose une forte réserve, le second accepte les démarcations et cherche plutôt à se positionner à l'intérieur d'une « niche » précise (le roman policier à enquête, l'héroïc-fantasy, le space-opéra, la hard-sf, etc.) Mais en plus de cette démarcation, Bleton différencie une autre figure de celle du lecteur savant :

Le lecteur savant se distingue de l'*aficionado*, pourtant lui aussi lecteur expert. En effet, ce dernier suit de plus près les variations de l'industrie; de la même manière que pour le lecteur sériel, la sérialisation paralittéraire pour l'*aficionado* s'incarne plus dans la collection et la série que dans le genre. Le lecteur savant, lui, recourt beaucoup plus spontanément à cette dernière notion, moins empirique et plus familière pour lui, puisqu'elle est l'une des plus anciennes de la poétique.⁵¹

⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁵¹ *Ibid.*, p. 37-38.

Si le lecteur savant se distingue à la fois du lecteur sériel et de l'*aficionado*, ces deux lecteurs entretiennent de forts rapports de parenté. Toutefois, on peut les distinguer grâce au statut d'expert, que Bleton accole à l'*aficionado*, ce qui implique un savoir dument constitué au fil de diverses lectures, alors que, pour sa part, le lecteur sériel se caractérise surtout par sa consommation sérielle (ce qui inclut à la fois les séries elles-mêmes, mais également le mode de lecture, qui tend à inclure tous les ouvrages d'une même série, officiellement identifiée par l'auteur ou l'éditeur). Écartons pour l'instant la figure de l'*aficionado* pour nous concentrer sur la double figure principale, à savoir lecteur savant et lecteur sériel. Pour Bleton,

La différence cardinale entre lecteur savant et lecteur sériel tient à ce que, pour le lecteur sériel, l'actualisation de sa compétence lectorale, linguistique, cognitive et culturelle (en ce qui concerne la paralittérature) s'effectue dans la performance de l'acte de lecture, alors que les catégories extraites par le lecteur savant de ses lectures viennent *a posteriori*, elles réfléchissent un acte de lecture achevé; le lecteur savant fait de l'acte lecture au plus un objet de réflexion, au moins une façon d'acquérir de l'information pour, notamment, théoriser sur les genres.⁵²

Mais ce n'est pas parce que, contrairement au savoir du lecteur savant, la compétence du lecteur sériel s'institue au cours de la lecture que celui-ci ne peut lui aussi réfléchir *a posteriori* sur ses lectures :

Le lecteur sériel n'est pas seulement défini par le fait que l'objet de ses lectures soit produit de façon sérielle. Dans sa lecture sérielle, se distinguent en effet différentes strates de séries et différentes stratégies de traitement des objets sériels. Son acte de lecture le pousse à user de la série comme d'un outil cognitif d'intellection. Modestement d'abord, incité à trianguler l'identité du livre à l'aide de repères sériels, à l'aide de mentions paratextuelles explicites de collection, de série éponyme, à l'aide de la signature.⁵³

⁵² *Ibid.*, p. 42.

⁵³ *Ibid.*, p. 179.

Même si ces premières réflexions sont le fruit d'une incitation indirecte du texte, elles permettent tout de même au lecteur sériel d'accumuler des connaissances de base sur les séries qui l'intéressent, afin de mieux orienter ses lectures, selon ses goûts et ses intérêts, effectuant ainsi un premier travail critique, puisqu'il en vient à différencier les textes appartenant à diverses collections et à marquer, ou non, son intérêt pour telle ou telle série. Par la suite, une fois ce savoir primaire intégré, le processus de réflexion se poursuit afin de s'approfondir et d'élargir le champ d'intérêt théorique :

Puis, sur les indications du récit ou de son propre chef, à partir d'un événement textuel faisant saillance et qu'il décide d'interpréter comme un marqueur, le voilà qui repère les éléments ressortissants à la série, le voilà qui cherche le point commun, qui nomme la série et trouve son concept. Mais aussi, le voilà qui peut se servir d'une série thématique comme champ magnétique pour attirer telle série voisine, le voilà qui transfère des connaissances encyclopédiques ou procédurales vers d'autres lecturesérielles. Le voilà enfin affronté à des problèmes de coprésences paradoxales.⁵⁴

Tout comme le lecteur savant, le lecteur sériel possède donc un savoir « transférable » (c'est-à-dire applicable sur d'autres ensembles de textes). Par contre, les deux lecteurs ne l'utilisent pas de la même façon. En effet, si le lecteur savant cherche à théoriser les différents genres rencontrés dans la littératureérielle, le lecteur sériel, lui, cherche plutôt à créer des réseaux entre les diverses séries, à la fois dans un but de consommation (il recherche des séries « semblables », qui s'inscrivent dans ses habitudes de lecture), mais également dans une certaine forme de savoir théorique (en repérant les différents *topoi* propres à un genre afin d'en inférer un développement possible, par exemple). Mais l'élément le plus important de cette nouvelle définition du lecteur sériel est la question des connaissances encyclopédiques que posséderait ce dernier.

Un lecteur sériel dispose d'une forte encyclopédie générique, constituée par la stratification de ses lectures, répétition d'éléments propres au genre dont il est l'adepte et mémoire

⁵⁴ *Idem.*

d'éléments narratifs singuliers, marquants à un titre ou à un autre (curieux, spectaculaires, retenus par le lecteur pour une raison propre au récit ou propre à telle ou telle composante, cognitive ou libidinale, de son acte de lecture), bref, encyclopédie précise et mouvante. À l'instar d'une encyclopédie publiée, cette mémoire du lecteur sériel est moins faite pour être lue, mobilisée dans sa totalité, que pour être consultée.⁵⁵

Il est évident que l'encyclopédie générique proposée par Bleton s'inspire de celle, plus générale, développée par Eco. La différence majeure réside dans la catégorie de lecteurs utilisant cette encyclopédie. Alors que chez Eco elle est utilisée par le Lecteur Modèle afin d'épuiser tous les réseaux de sens contenus dans une œuvre donnée, celle de Bleton est davantage utilisée comme un véritable outil de référence, permettant une meilleure connaissance d'un créneau littéraire (dans ce cas-ci, la littérature sérielle) et devant être constamment revue et augmentée, afin de conserver à la fois sa pertinence, mais également son côté opératoire. Nous reviendrons plus loin sur ce point, qui nous apparaît essentiel à la construction d'une figure de lecteur qui nous soit propre. Pour l'instant, concentrons-nous sur un autre aspect de la littérature sérielle : la compétence lectorale.

Si Bleton base ses analyses sur les séries policières, d'espionnage et d'aventure, il en est autrement pour Richard Saint-Gelais qui, pour sa part, s'intéresse à la science-fiction et à ses univers. La distinction entre Bleton et Saint-Gelais a son importance. En effet,

[...] la lecture adopte des réglages d'ordre générique; autrement dit, que les processus de lecture, loin de présenter un caractère homogène, sont génériquement différenciés, de sorte qu'on peut parler de lecture poétique, de lecture dramatique, de lecture romanesque et, plus spécifiquement, de lecture policière – ou de lecture science-fictionnelle.⁵⁶

⁵⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁶ Richard Saint-Gelais, 1999, *L'Empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*, Collection « Littérature(s) », Montréal, Éditions Nota Bene, p. 199.

Mais quels peuvent être les processus d'une lecture science-fictionnelle, et que proposent-ils de spécifique à ce genre ? Ouvrons ici une parenthèse importante avant d'aborder la figure du lecteur présentée par Saint-Gelais. Afin de bien comprendre celle-ci, il nous faut approfondir la notion même de lecture science-fictionnelle telle que définie par Saint-Gelais. Dans un tel cadre,

Le lecteur n'a d'autre choix que de procéder à des réajustements encyclopédiques : ajouts, retraits ou altérations rendent alors impossible une identification stricte de l'encyclopédie préalable du lecteur et de celle posée ou présumée par le texte, c'est-à-dire ce qu'on appellera la *xénoencyclopédie*.⁵⁷

En fait, cette dernière reprend

[...] la notion d'encyclopédie proposée par Umberto Eco [...] et qu'on peut définir comme la représentation abstraite d'un (gigantesque) savoir collectif – le 'système sémantique global', pour reprendre la formule d'Eco –, autrement dit, comme l'ensemble des savoirs partagés par une communauté et se rapportant à un monde.⁵⁸

La différence, c'est que la *xénoencyclopédie* s'applique dans un texte où l'encyclopédie « de base » ne suffit plus à la compréhension de l'univers fictionnel et où des connaissances encyclopédiques supplémentaires sont nécessaires (comme dans des textes de fantasy, par exemple). Elle comprend ainsi des informations sur les mondes fictifs, la technologie, les mœurs de ses habitants et tout ce qui se rapporte au fonctionnement de ces univers. La particularité de la lecture science-fictionnelle, c'est qu'elle nécessite, comme l'a mentionné Saint-Gelais, un ajustement constant des connaissances (xéno)encyclopédiques, au fur et à mesure que l'on découvre de nouveaux éléments. Par contre, la *xénoencyclopédie* demeure

⁵⁷ *Ibid.*, p. 140. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 138.

essentielle à la compréhension du phénomène de la lecture science-fictionnelle. En effet, cette notion permet

De définir avec plus de précision (et de façon moins intuitive) l'altérité non triviale, souvent alléguée pour caractériser la science-fiction. L'altérité des récits réalistes est "triviale" en ce sens qu'elle n'a pas de répercussions encyclopédiques; le lecteur qui reconnaît la fictivité de tel personnage n'en déduit pas pour autant que le monde qu'il habite relève d'une encyclopédie différente. L'altérité des récits de science-fiction, elle, n'est pas circonscrite aux personnages et aux circonstances, elle affecte les principes généraux régissant le monde fictif.⁵⁹

Cette « altérité non triviale » représente la principale difficulté de la science-fiction, pour le lecteur comme pour les auteurs. En effet,

Compte tenu de l'immensité de toute encyclopédie (qui dépasse de loin l'ampleur des ouvrages couramment désignés sous ce terme), comment est-il possible de poser à travers *un* texte, aussi étendu soit-il, une encyclopédie imaginaire, même incomplète ? Complication supplémentaire : la grande majorité des textes de science-fiction ne s'offrent pas sous la forme de traités, de journaux ou de dictionnaires – tous documents à haute teneur en informations encyclopédiques – mais bien sous la forme de *récits*, de textes qui livrent moins le "mode d'emploi" d'un monde qu'un parcours singulier (celui des personnages à travers celui-ci).⁶⁰

Cette double difficulté du récit science-fictionnel ne peut être résolue avec l'utilisation (même intensive) de la xénoencyclopédie, ne serait-ce qu'à cause du volume d'informations présenté dans ce genre de texte. Toutefois, les auteurs de science-fiction disposent de différentes stratégies leur permettant, non pas de contourner ces difficultés, mais bien faciliter le travail de lecture.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 140-141.

La solution la plus simple consiste bien évidemment à fournir au lecteur les données encyclopédiques qui lui permettront de se faire une représentation générale du monde fictif et de comprendre le récit qui s'y déroule. On pourra alors parler de stratégie didactique : le texte, qui incorpore des séquences explicites conçues pour combler – en partie – le déficit encyclopédique du lecteur, peut être vu comme un guide qui l'oriente à travers ce qu'en même temps il construit, c'est-à-dire les dédales d'un monde à priori inconnu.⁶¹

Bien qu'attrayante pour l'écrivain, cette solution soulève également certains problèmes : jusqu'où peut-on pousser cette stratégie didactique ? Comment maintenir l'intérêt du lecteur durant ces segments « académiques » ? Comment empêcher le ralentissement (voire l'arrêt total) de l'intrigue ? Évidemment, la façon dont l'auteur choisit de résoudre ces problèmes, de même que son habileté à le faire varie selon les cas. Concentrons-nous plutôt sur les avantages de cette stratégie, tels que relevés par Saint-Gelais.

En premier lieu, les segments didactiques préviennent les problèmes d'intellection que le lecteur pourrait éprouver face au récit : en livrant à l'avance (ou à mesure) les données xénoencyclopédiques pertinentes, ils assurent une compréhension des enjeux de l'intrigue, sans cela énigmatiques; le particulier (tel événement, telle circonstance) se voit ainsi fermement rattaché à une explication de portée générale.⁶²

Ainsi, la compréhension d'un texte science-fictionnel s'effectue-t-elle au fil de la lecture, à mesure que les informations xénoencyclopédiques sont transmises. Il importe également de noter que celles-ci doivent être « pertinentes », ce qui indique que seules les données relatives à l'événement ou à la situation sont révélées, permettant ainsi au lecteur d'absorber les informations sans craindre une surcharge informative qui viendrait ainsi ralentir, voire stopper la progression de la lecture. Mais ces segments ne font pas que prévenir les difficultés de lecture auxquelles le lecteur pourrait se voir confronter. En fait,

⁶¹ *Ibid.*, p. 141.

⁶² *Ibid.*, p. 143.

Un autre avantage des segments didactiques réside dans le fait que ceux-ci délimitent les lignes de fracture entre l'encyclopédie préalable du lecteur et celle que pose le texte. Dès lors, le travail du lecteur qui se demande en quoi le monde fictif diffère du monde réel n'a pas à se déployer dans toutes les directions (ce qui, compte tenu de l'immensité de l'encyclopédie et de la diversité de ses champs, exigerait des hypothèses sans nombre et de toute façon invérifiables); les passages didactiques établissent un champ de pertinence qui canaliserait l'activité inférentielle du lecteur selon des trajectoires balisées [...]⁶³

Ces passages didactiques (comme les appelle Saint-Gelais) agissent un peu comme les consignes textuelles d'Iser, en ce qu'ils permettent au lecteur de ne pas effectuer de « mauvaises » lectures. Toutefois, dans le cas de Saint-Gelais, il s'agit surtout d'éviter la dispersion inutile de l'attention du lecteur dans des extrapolations au sujet de la xénoencyclopédie mise en place dans un texte science-fictionnel, alors que, chez Iser, le processus vise expressément à s'assurer que le lecteur produise l'interprétation « adéquate », voulue par l'auteur. Quant au lien établi entre encyclopédie et xénoencyclopédie, il se développe dans le troisième et dernier avantage relatif aux segments didactiques, à savoir que

La stratégie didactique permet à la science-fiction de présenter des mondes fictifs plus ou moins étranges sans pour autant déconcerter le lecteur, de proposer une "distanciation cognitive" tout en effectuant à la place du lecteur le *travail* cognitif : les "novums" (Suvin), les données xénoencyclopédiques ne sont pas à *penser*, ils sont *déjà pensés* par le texte.⁶⁴

Cette « distanciation cognitive » est pratique dans le cadre de l'écriture d'un texte de science-fiction, en plus de permettre une meilleure compréhension de la figure du lecteur élaborée par Saint-Gelais. Toutefois, ce n'est pas parce que ces « novums » sont déjà présents dans le texte qu'ils représentent la totalité de l'information xénoencyclopédique relative à un univers fictif donné. En fait,

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 144. C'est l'auteur qui souligne.

[...] il faut distinguer soigneusement *segments didactiques* et *conditions générales de la lecture*; ainsi le fait d'expliciter des données xénoencyclopédiques "de base" n'implique pas forcément que le lecteur disposera de l'ensemble de l'encyclopédie imaginaire. Bien au contraire : un texte ne saurait bâtir une encyclopédie (ou une xénoencyclopédie) entière.⁶⁵

Ainsi, les données disponibles pour le lecteur d'un texte science-fictionnel sont fragmentaires et certains *topoi* de la science-fiction seront traités comme tels, c'est-à-dire comme des motifs thématiques ne nécessitant pas d'explications supplémentaires, puisqu'ils sont censés faire partie intégrante de la xénoencyclopédie science-fictionnelle de base. Mais, comme le souligne Saint-Gelais,

Cela ne veut pas dire que cette incomplétude des mondes fictifs et des xénoencyclopédies soit forcément apparente. La plupart du temps, le lecteur aura l'impression d'avoir affaire à un monde fictif non seulement intelligible, mais aussi, et précisément du fait de son intelligibilité apparente (confondue avec celle du texte), à un monde complet – à tout un univers.⁶⁶

Cette impression d'intelligibilité est due aux segments didactiques, puisque ceux-ci assurent une compréhension minimale nécessaire à l'appréhension des règles de fonctionnement de l'univers auquel le lecteur est confronté.

De plus, la *fonctionnalité* de ces dispositifs n'est pas indifférente : dans la mesure où ils aident à comprendre les articulations de l'intrigue, ils favorisent un glissement insensible, par lequel le lecteur passe du fait de savoir tout ce qui est nécessaire à l'intelligence du récit à – ce qui est un peu autre chose – l'impression de connaître tout ce qu'il y a à savoir sur le monde fictif, voire à celle d'embrasser celui-ci dans sa totalité.⁶⁷

⁶⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 145-146.

Évidemment, tout comme il n'était pas possible pour un auteur d'inclure la totalité des informations xénoencyclopédiques concernant le monde fictif créé, il est tout aussi impossible pour le lecteur de parvenir à une compréhension complète du fonctionnement de cet univers. De plus, cette impression d'une connaissance totale de la somme des données xénoencyclopédiques disponibles sur un monde imaginaire mène éventuellement à la saturation du

[...] 'modèle cognitif' que le lecteur élabore à partir du texte, et grâce auquel il peut, d'une part, se former une représentation 'globale' (en fait largement abstraite et floue) du monde fictif et, d'autre part, progresser sans heurts à travers le récit en mettant à profit les indications antérieures.⁶⁸

Cette capacité de représentation ainsi que la capacité d'une progression fluide dans un texte truffé d'informations xénoencyclopédiques devant sans cesse être convoquées permettent à Saint-Gelais de définir les deux pôles de la figure du lecteur. En effet,

Les amateurs sont précisément ces lecteurs qui ont progressivement développé les compétences à l'aide desquelles ils y parviennent [à la représentation globale d'un monde fictif] de manière 'automatique' et largement inconsciente; [...] les néophytes qui éprouvent des difficultés à 'construire un monde différent', sont ceux qui ne maîtrisent que partiellement ce savoir-faire – et qui montrent par là que les textes, y compris les plus massivement didactiques, ne mettent pas tant en place un 'monde différent' que les conditions permettant aux lecteurs de s'en imaginer un, avec tout ce que cela implique de leurre.⁶⁹

Bien que cette distinction entre amateur et néophyte puisse faire penser à celle apportée par Bleton entre lecteur savant et lecteur sériel, il n'en est rien. En fait, la figure de Saint-Gelais se base plutôt sur la compétence lectorale que sur les habitudes du lecteur. Ainsi, les

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 146.

lecteurs de Bleton n'ont pas besoin de faire appel à leur encyclopédie générique afin de progresser dans leur lecture. Elle est plutôt utilisée rétroactivement, lorsque vient le temps d'établir des liens entre différentes œuvres pouvant faire partie d'une même série, ou encore partageant des similitudes génériques repérables grâce à cette encyclopédie. Chez Saint-Gelais, au contraire, la maîtrise des connaissances xénoencyclopédiques fait partie intégrante de la définition de l'amateur et permet de reconnaître le néophyte à son inexpérience dans la construction d'un monde imaginaire à partir de celles-ci. L'intérêt de l'amateur comme figure de lecteur tient également dans la notion de « coopération interprétative », mais d'une façon différente de celle présentée par Eco, et par la suite par Bleton. En fait,

La "complicité" entre textes et lecteurs ne se manifeste pas qu'à travers les allusions occasionnelles à des œuvres antérieures [...]. Cette complicité est, de façon beaucoup plus prégnante (et plus sourde), une connivence structurelle, où ce sont moins les connaissances des lecteurs que leurs savoir-faire qui sont sollicités.⁷⁰

Ainsi, contrairement au néophyte, l'amateur est capable d'une plus grande complicité textuelle, ce qui implique que celui-ci est plus attentif aux différentes stratégies textuelles mises en place dans le récit et que sa compréhension de l'univers fictif présenté en est d'autant plus grande. Cette capacité d'adaptation de l'amateur est également due, comme le souligne Saint-Gelais, au rôle joué par

[...] le répertoire thématique de la science-fiction : [...] les innovations assimilées par le genre (que ce soit la machine à voyager dans le temps, ou encore les mondes postapocalyptiques) finissent par se passer de l'encombrant appareil didactique qui les accompagnait à l'origine : non seulement le lecteur ne ressent plus le besoin d'une explication (ou d'une pseudo-explication), mais de plus il sait reconnaître à mots couverts la machine, la situation, le type de monde, etc., dont il est question. Pour un lecteur suffisamment renseigné sur ce répertoire, les inférences pourront d'ailleurs s'accomplir quasi automatiquement et donc inconsciemment.⁷¹

⁷⁰ *Ibid.*, p. 171.

⁷¹ *Ibid.*, p. 172.

Il est évident que ce lecteur dont parle Saint-Gelais est l'amateur, et c'est sa connaissance du répertoire thématique science-fictionnel qui lui permet de se différencier du néophyte, puisqu'il est en mesure d'appréhender un nouveau monde fictionnel sans devoir passer d'abord par les segments didactiques nécessaires à l'amateur pour sa compréhension des univers fictifs. Contrairement à la figure de Bleton, amateur et néophyte se distinguent à la fois par la compréhension qu'ils ont des mondes science-fictionnels, mais également par la façon dont cette connaissance se manifeste dans la lecture de ces textes.

Jusqu'à maintenant, nous avons concentré nos efforts sur des figures de lecteurs appartenant à des genres plus ou moins spécifiques, à savoir le roman policier pour Bleton et la science-fiction chez Saint-Gelais. Passons maintenant à une autre étape de notre étude de la figure dans la littérature de genre en nous penchant cette fois sur un lecteur directement associé à notre corpus, à savoir le lecteur kingsien.

C'est dans son texte « Comment lire Stephen King ? Ou La frontière effacée », publié dans une compilation d'études sur King en 2000, que Sophie Rabau postule une figure du lecteur propre à King. En fait, elle se pose la question suivante :

Y aurait-il deux lecteurs de Stephen King ? Le premier serait un consommateur frivole prêt à se laisser entraîner au plaisir immédiat des belles histoires; le second un critique lucide capable de dépasser l'apparence et le genre pour démonter les subtils mécanismes mis en place par le romancier.⁷²

De prime abord, il semble impossible de réconcilier les deux positions. En effet, comment peut-on être à la fois frivole et lucide ? Et de quelle façon est-il possible de se laisser

⁷² Sophie Rabau, « Comment lire Stephen King ? Ou La frontière effacée » in Guy Astic (coord.), 2000, *Stephen King, premières approches*, Collection « Bibliothèque des paralittératures », Paris, Éditions du CÉFAL, p. 235.

séduire par de belles histoires tout en conservant une distance critique afin de démonter les mécanismes de ces dernières ? Pour Rabau, on trouve un début de réponse dans le fait que

Cette dichotomie se repère au sein même du discours de King dont l'œuvre prévoit, autorise et la lecture populaire, qui se soucie peu de métafiction, et la lecture sérieuse qui tire les romans au-delà du populaire et du paralittéraire, qui leur donne, par le seul discours critique, un autre statut.⁷³

Mais au sein même de ce discours, il existe une distance entre lectures populaire et savante. En effet, il semble que l'une exclut l'autre :

La réception de King exclut alors toute appréhension de l'œuvre dans sa globalité : lire King pour le plaisir de la consommation suppose une immédiateté qui écarte le plaisir de l'ironie; lire King pour l'autoreprésentation suppose peut-être un plaisir mais un plaisir différent, non plus immédiat mais construit par le texte et par la lecture du texte. L'espace de lecture construit par King n'est de fait pas seulement paradoxal, il est aussi vide : ce lecteur qui pourrait saisir les deux facettes de l'œuvre, saisir l'œuvre dans sa globalité et non pas simplement l'un de ces aspects semble inexistant. Il n'est pas pensé ou prévu par le discours de King.⁷⁴

Par contre, cette impossibilité d'une approche « globale » ne signifie pas qu'il faille abandonner tout espoir de convoquer dans la même analyse ces lectures frivole et sérieuse mentionnées par Rabau. Ce n'est pas non plus parce qu'un double lecteur n'existe pas dans l'espace de lecture kingsienne qu'il est impossible d'en proposer un. Rabau établit le même constat lorsqu'elle remarque que

[...] dans le cas de Stephen King, l'espace d'indétermination se déplace de l'objet de la fiction à la construction du lecteur [...] Il faut alors interpréter, voire inventer : faire subir au

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Idem.*

discours critique un déplacement qui permettrait de conceptualiser le programme de réception ainsi construit. Il ne s'agit plus de constater la dichotomie, mais plutôt de définir un glissement.⁷⁵

Et si la construction de ce lecteur passait par un glissement conceptuel ? Si ce déplacement se faisait à l'intérieur même de l'espace de réception de l'œuvre kingsienne ? Il suffirait ainsi de constater un passage possible entre le lecteur frivole qui lit un roman de King pour le simple plaisir de frissonner et de se faire raconter une « belle histoire » et le lecteur critique qui *relit* ce même roman afin d'en dégager des composantes critiques déjà présentes, mais que le lecteur frivole n'avait simplement pas remarqué, concentré qu'il était sur son plaisir de lecture.

Évidemment, un tel processus n'est jamais aussi simple, mais il reste que les bases d'un lecteur kingsien sont ici posées et que, comme le rappelle Rabau, « il se pourrait bien que King cherche à inventer son lecteur, à créer ce lecteur, mutant comme un monstre de roman d'épouvante, qui pourrait peupler le *no man's land* qui s'ouvre entre littérature populaire et littérature d'élite.⁷⁶ » Maintenant que les différentes figures théoriques et génériques du lecteur ont été développées, il est temps de s'attarder à ce « lecteur mutant » qui aurait comme créateur le romancier, afin de voir de quelle façon il se déploie dans l'œuvre de celui-ci.

1.3 Vers une figure du Fidèle Lecteur

Après avoir présenté des figures de lecteurs provenant à la fois de théoriciens de la littérature et du domaine de la littérature de genre, il nous reste maintenant à étudier de plus

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 240.

près la figure du Fidèle Lecteur, non pas telle que nous souhaitons la construire, mais bien celle pensée et élaborée par King. En décortiquant ses diverses représentations dans le corpus kingsien, il nous sera ensuite possible de démontrer de quelle façon notre figure diffère de celle fabriquée par King au fil de son œuvre.

La seule œuvre de fiction où apparaît le Fidèle Lecteur est *Misery*, roman publié en 1987. Le terme est alors utilisé par Paul Sheldon, le protagoniste du roman, afin de décrire Annie Wilkes, son infirmière, geôlière et admiratrice psychotique.

Annie Wilkes was the perfect audience, a woman who loved stories without having the slightest interest in the mechanics of making them. She was the embodiment of that Victorian archetype, Constant Reader. She did not want to hear about his concordance and indices because to her *Misery* and the characters surrounding her were perfectly real.⁷⁷

De cette première définition, deux choses sont à retenir : la première, c'est que pour King, le Fidèle Lecteur est un archétype, un lecteur « parfait ». La seconde, c'est que, pour le Fidèle Lecteur, la distinction entre fiction et réalité n'existe pas. Bien que cette conception puisse sembler unidimensionnelle, King développe sa figure du Fidèle Lecteur en insistant justement sur ces deux points. Comme le mentionne Sophie Rabau, « Annie Wilkes est, par excellence, lectrice dans le texte. Elle [...] est, d'abord, un personnage qui plus que tout aime lire, dont l'activité principale, sinon unique, est de lire. [...] »⁷⁸ » Ainsi, dès les premières lignes de *Misery*, Annie se définit elle-même comme lectrice : « *umber whunnnn yerrrrnnn umber whunnnn fayunnnn* These sounds: even in the haze.⁷⁹ » Bien que les mots eux-mêmes soient distordus et entendus à travers l'état semi-conscient de Paul, leur sens est on ne peut plus clair : la voix affirme être son admiratrice numéro un.

⁷⁷ Stephen King, 2004, *Misery*, New York, Signet Books, p. 63.

⁷⁸ Sophie Rabau, « Une mauvaise rencontre : *Misery* ou la dévoration du lecteur » in Denis Mellier (coord.) et Luc Ruiz (coord.), *Dramaxes. De la fiction policière, fantastique et d'aventure*, 1995, Fontenay/Saint-Cloud (France), ENS Éditions, p. 180.

⁷⁹ Stephen King, *Misery*, *op. cit.*, p. 3.

Comme pour insister sur ce point, une séquence semblable survient plus loin, alors que Sheldon tente de recouvrer ses esprits, toujours plongé dans un demi-coma : « [...] for a long time the sounds interrupted. *fayunnnn red everrrrrythinggg umberrrrr whunnnn* Sometimes the sounds stopped.⁸⁰ » Bien que ces fragments de phrases et ces mots déformés puissent être imputés à la condition de Sheldon, le statut de lectrice d'Annie est confirmé dès le réveil de Paul :

[...] it was still a long time before he was finally able to break the dried scum of saliva that had glued his lips together and croak out "Where am I?" to the woman who sat by his bed with a book in her hands. The name of the man who had written the book was Paul Sheldon. He recognized it as his own with no surprise. "Sidewinder, Colorado," she said when he was finally able to ask the question. "My name is Annie Wilkes. And I am –" "I know," he said. "You're my number-one fan." "Yes," she said, smiling. "That's just what I am."⁸¹

Non seulement Annie est-elle en train de lire un roman de Paul Sheldon au moment où celui-ci reprend connaissance, mais elle se présente à lui comme le ferait une lectrice rencontrant son auteur favori dans un salon du livre ou une séance de signature. Le moment de cet étrange échange est frappant. En effet, il se situe au réveil de Paul, alors qu'il vient à peine de s'informer de l'endroit où il se trouve.

De cette façon, le rapport entre Annie et Paul est irrémédiablement établi : il est l'auteur à succès, et elle est sa lectrice la plus dévouée. Sheldon saisit inconsciemment l'importance de cette situation, lors de la première crise psychotique d'Annie : « In desperation, because it was the only thing he could think of, he says: "I know. You're my number-one fan." She did not just warm up this time; she *lit* up. "That's it!" she cried. "That's it *exactly!*"⁸² » En plus de se reconnaître dans le rôle de l'« admiratrice numéro un », Annie insiste sur l'exactitude de ce statut (qu'on remarque dans la répétition de « That's it! »,

⁸⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁸¹ *Ibid.*, p. 6. Nous soulignons.

⁸² *Ibid.*, p. 20. C'est l'auteur qui souligne.

et l'ajout du « exactly » la deuxième fois). Cet accent sur la fonction de lectrice d'Annie trouve une sorte d'écho dans le passage où Paul l'associe à une idole africaine :

[...] she gave him a disturbing sense of *solidity*, as if she might not have any blood vessels or even internal organs; as if she might be only solid Annie Wilkes from side to side and from top to bottom. He felt more and more convinced that her eyes, which appeared to move, were actually just painted on, and they moved no more than the eyes of portraits which appear to follow you to wherever you move in the room where they hang. It seemed to him that if he made the first two fingers of his hand into a V and attempted to poke them up her nostrils, they might go less than an eighth of an inch before encountering a solid (if slightly yielding) obstruction; that even her gray cardigan and frumpy house skirts and faded outside work jeans were part of that solid fibrous unchannelled body.⁸³

Ainsi, Annie serait confinée à son rôle de lectrice, qui la caractériserait autant qu'il la limiterait, faisant d'elle une figure monolithique dédiée à la lecture de romans à l'eau de rose écrits par son romancier favori. Toutefois, un élément vient briser cette impression d'homogénéité absolue. Il s'agit du rapport qu'Annie entretient avec les livres (du moins ceux de Sheldon). En effet, elle affirme avoir lu « [...] each of his eight novels at least twice, and had read her *very* favorites, the *Misery* novels, four, five, maybe six times. She only wished he would write them faster.⁸⁴ » Ce n'est plus une simple lecture qui est en jeu ici. En fait, nous sommes manifestement du côté de la consommation, voire de la surconsommation (Annie elle-même est incapable de se rappeler combien de fois elle a lu les *Misery*). Nous reviendrons plus loin sur le rapport existant entre lecture et consommation. Pour l'instant, concentrons-nous sur la figure d'Annie, chez qui « la lecture compulsive se complique d'une dévoration des livres.⁸⁵ » Mais l'écrivain n'est pas en reste, puisque, comme le rappelle Rabau,

⁸³ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁵ Sophie Rabau, « Une mauvaise rencontre : *Misery* ou la dévoration du lecteur », *op. cit.* p. 182.

Paul Sheldon compare sa production romanesque à des articles de supermarché. C'est encore de supermarchés uniformes que proviennent les stocks de nourriture qu'Annie Wilkes accumule dans sa maison, provisions considérables qui semblent ne devoir jamais s'épuiser comme ne s'épuise jamais sa collection de romans et surtout sa réserve de *Misery*. Supermarché et Fast food, nouveaux garants de la production du même, appartiennent au monde de la production en série mais aussi au monde de la surabondance alimentaire, de l'intoxication orale. Annie Wilkes accumule livres et provisions pour lire comme elle mange, c'est-à-dire pour vivre en se gorgeant de roman (*sic*) fades et de nourritures insipides.⁸⁶

Ainsi, Annie n'est pas seulement une lectrice idéale, elle est également une lectrice consommatrice. Et cette distinction affecte sa relation avec Paul, puisque

[...] Annie Wilkes a besoin de l'auteur, garant de la production du même qu'elle dévore. Bien plus la lectrice n'est qu'un maillon, qu'une des parties d'un contrat d'alimentation réciproque. L'auteur nourrit sa lectrice, mais la lectrice à son tour alimente l'auteur achetant, consommant, en tous les sens du terme, ses livres. "Littérature alimentaire" : l'expression métaphorique dit d'abord et essentiellement cette symbiose que fonde le gavage.⁸⁷

Mais ces fonctions de lectrice absolue et dévorante ne sont pas les seules caractéristiques d'Annie en tant que Fidèle LECTRICE. En fait,

Deux autres notions permettent de rendre compte du personnage d'Annie Wilkes; celle d'abord définie par William Booth de lecteur idéal, c'est-à-dire du récepteur idéal de l'image textuelle de l'auteur; celle ensuite proposée par Iser de lecteur implicite, à savoir les mécanismes mentaux potentiels de lecture tels qu'on peut les déduire du texte. Ces deux notions si elles ne se recouvrent pas totalement ont en commun leur caractère abstrait, elles sont des idées du lecteur qui se déduisent du texte mais ne s'y trouvent pas, et qui, bien sûr, ne correspondent à aucun lecteur réel.⁸⁸

⁸⁶ *Ibid.*, p. 182-183.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 180-181.

Il est fascinant de noter que les deux aspects développés par Rabau correspondent à deux facettes différentes d'Annie, mais s'appliquent à elle dans un contexte restreint. En effet, il faut noter qu'Annie n'est une lectrice idéale que lorsqu'il s'agit de la série des *Misery* et qu'elle n'hésitera pas à forcer Paul à brûler son manuscrit de *Fast Cars*, quand elle s'aperçoit que ce livre ne correspond pas à ce à quoi elle s'est habituée. Comme Sheldon le fait remarquer, « *She doesn't like the new book because she's too stupid to understand what it's up to. Too stupid? No. Too set. Not just unwilling to change, but antagonistic to the very idea of change!*⁸⁹ » Cette « spécialisation » dans les lectures d'Annie affecte également sa fonction de lectrice implicite, puisqu'elle n'est en mesure de comprendre les « instructions de lecture » propres à Iser que durant la lecture d'un *Misery*. Et bien que Rabau mentionne que la figure de lectrice représentée par Annie est aussi abstraite que celles de Booth et d'Iser, King s'en sert toutefois pour établir un certain parallèle avec de véritables lecteurs et donne ainsi une charge négative à sa figure du Fidèle Lecteur.

[...] while she might be crazy, was she so different in her evaluation of his work from the hundreds of thousands of other people across the country – ninety percent of them women – who could barely wait for each new five-hundred-page episode in the turbulent life of the foundling who had risen to marry a peer of the realm? No, not at all. They wanted *Misery*, *Misery*, *Misery*.⁹⁰

Cette généralisation du Fidèle Lecteur et de ses caractéristiques, d'abord uniquement associées à Annie, permet à King, à travers son personnage de Paul Sheldon, de montrer le rapport ambigu qu'il entretient (du moins au moment de la rédaction de *Misery*) avec son propre lectorat. Et lorsque Sheldon réfléchit au fait que « every "best-selling" writer of fiction would, he supposed, have his own personal example or examples of radical reader involvement with the make-believe worlds the writer creates [...] »⁹¹, c'est King qui s'interroge sur le rapport entre l'écrivain et ses lecteurs, plus particulièrement les fameux « Fidèles

⁸⁹ Stephen King, *Misery*, op. cit. p. 27. C'est l'auteur qui souligne.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ *Ibid.*, p. 251.

Lecteurs » (qui dans ce cas précis sont résolument associés à l'« admirateur numéro un » que représente Annie dès le début du roman).

Toutefois, certaines réactions d'Annie nous amènent à comprendre que, loin d'être dénué de tout jugement, voire d'intelligence, le Fidèle Lecteur peut se montrer perspicace :

I didn't say anything about not *liking* it, I said it wasn't *right*. It's a cheat. You'll have to change it." [...] How is it a cheat?" he asked. "Well, Geoffrey rode for the doctor," she said. "That's all right. That happened in Chapter 38 of *Misery's Child*. But the doctor never came, as you well know, because Geoffrey's horse tripped on the top rail of that rotten Mr. Cranthorpe's toll-gate when Geoffrey tried to jump it [...] and Geoffrey broke his shoulder and some of his ribs and lay there most of the night in the rain until the sheep-herder's boy came along and found him. So the doctor never came. You see ?"⁹²

En plus d'avoir une excellente mémoire (elle est capable de se reporter au chapitre exact du roman auquel elle fait allusion afin de justifier sa position), Annie refuse de se laisser bernier par le subterfuge que Paul utilise afin de faire revivre Misery Chastain, le personnage qu'il a tué dans le dernier roman de la série. Ainsi, comme le fait remarquer Sheldon à propos d'Annie, « she really *was* Constant Reader, but Constant Reader did not mean Constant Sap⁹³. She would not allow him to kill Misery... but neither would she allow him to cheat Misery back to life.⁹⁴ » C'est également pour cette raison que Sheldon n'arrive pas à expliquer la résurrection de Misery de façon satisfaisante, puisque « the problem was the rarity of the cataleptic reaction. He thought Constant Reader would not swallow two unrelated women in neighboring townships being buried alive six months apart as a result of bee-stings.⁹⁵ » Ainsi, l'impression première que pouvait donner Annie Wilkes en Fidèle Lectrice, à savoir un personnage naïf et vorace, se voit contredite par une forme de

⁹² *Ibid.*, p. 106.

⁹³ En argot américain, « sap » désigne une personne naïve.

⁹⁴ Stephen King, *Misery*, *op. cit.* p. 107.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 150.

compétence littéraire brute (après tout, Annie ne jure que par les *Misery*, et bien qu'elle ait lu les autres romans de Sheldon, il s'agit tout de même de sa série fétiche et ses connaissances encyclopédiques semblent restreintes à l'univers de *Misery*).

Mais comme le faisait remarquer Sophie Rabau, Annie Wilkes n'en demeure pas moins une figure abstraite, une lectrice, soit, mais une lectrice fictive tout de même. C'est pourquoi, afin d'approfondir notre compréhension du Fidèle Lecteur tel que développé par King, il nous faut maintenant sortir de sa fiction pour entrer de plain-pied dans un autre aspect de son œuvre, tout aussi important, à savoir le paratexte.

1.4 Du lecteur fabulé au lecteur réel, le cas du paratexte kingsien

Si, dans *Misery*, King construisait une figure du Fidèle Lecteur à partir d'un personnage fictif, il en va autrement lorsqu'on aborde l'ensemble de ce qui constitue le paratexte du corpus kingsien, à savoir les préfaces et postfaces de ses romans et recueils de nouvelles. C'est d'abord dans *Night Shift*, un recueil de nouvelles publié en 1978, que King fait référence à son lecteur pour la première fois : « In fine, gentle reader, here is a truth that makes the strongest writer gnash his teeth : with the exception of three small groups of people, no one reads a writer's preface.⁹⁶ » Même si le lecteur ordinaire (qui n'est pas encore associé à la figure du Fidèle Lecteur) ne fait pas partie de ces trois groupes de gens, King prend tout de même la peine de s'adresser à lui, dès le début de la préface.

Let's talk, you and I. Let's talk about fear. The house is empty as I write this; a cold February rain is falling outside. It's night. Sometimes when the wind blows the way it's blowing now, we lose the power. But for now it's on, and so let's talk very honestly about

⁹⁶ Stephen King, 2010, *Night Shift*, New York, Signet, p. xxi.

fear. Let's talk very rationally about moving to the rim of madness... and perhaps over the edge.⁹⁷

Cet appel à la discussion illustre bien comment King s'adresse aux affects du lecteur, en insistant sur l'ambiance qui règne au moment d'écrire cette préface. Toutefois, il ne se contente pas d'un commentaire abstrait sur la peur, il veut la partager avec son lecteur, le mettre au premier rang de l'expérience terrifiante que peut constituer la lecture de son œuvre. C'est pourquoi l'invitation qu'il lance au lecteur à la fin de la préface est si efficace : « Where I am, it's still dark and raining. We've got a fine night for it. There's something I want to show you, something I want you to touch. It's in a room not far from here – in fact, it's almost as close as the next page. Shall we go ?⁹⁸ » En plus de servir de médiateur entre notre réalité et celle du livre King insiste pour brouiller les frontières entre les deux, s'assurant ainsi d'atteindre le lecteur dans ses affects, afin d'en tirer le maximum d'effets.

Dans la postface de *Different Seasons*, publié en 1982, la situation est différente. En effet, King y introduit une formule qu'on retrouvera par la suite dans la plupart des autres préfaces et postfaces, souvent différentes dans la forme, mais rarement dans le fond :

I hope that you liked them [these stories], Reader; that they did for you what any good story should do – make you forget the real stuff weighing on your mind for a little while and take you away to a place you've never been. It's the most amiable sort of magic I know.⁹⁹

Même s'il ne s'agit pas encore de la figure du Fidèle Lecteur, ce lecteur auquel s'adresse King a beaucoup évolué depuis *Night Shift*. En effet, bien que la différence entre « gentle reader » et « Reader » puisse sembler minime, il s'agit pourtant d'une transformation

⁹⁷ *Ibid.*, p. xi.

⁹⁸ *Ibid.*, p. xxii.

⁹⁹ Stephen King, 2009, *Different Seasons*, New York, Signet, p. 508.

fondamentale. King passe d'une définition générique du lecteur à une personnification (ce qui explique la majuscule à « Reader »), lui donnant ainsi beaucoup plus d'importance. Toutefois, il insiste toujours sur la question des affects, en y ajoutant une dimension « imaginaire », en ce sens qu'il affirme que la capacité d'une œuvre de fiction de faire oublier la réalité quotidienne tient en fait de la magie. Ainsi, bien que ni *Night Shift* ni *Different Seasons* ne proposent une véritable figure du Fidèle Lecteur, certaines bases sont posées, et elles auront une incidence certaine sur la suite des choses.

C'est dans la préface de *Skeleton Crew*, recueil de nouvelles publié en 1985 (soit deux ans avant la publication de *Misery*) qu'apparaît pour la première fois la figure « définitive » du Fidèle Lecteur. King y reprend la formule introduite dans la postface de *Different Seasons* : « I hope you'll like this book, Constant Reader.¹⁰⁰ » Cette simple phrase, en apparence anodine, est lourde de sens. En effet, comme dans *Different Seasons*, King insiste sur son espoir de plaire au Fidèle Lecteur. Ce faisant, il instaure un rapport particulier entre lui et son lecteur. Puisque l'auteur s'est efforcé de plaire à son public, ce dernier doit (en toute logique) faire le même effort en appréciant ce qui lui est donné à lire.

Par contre, il ne faut pas y voir là une obligation morale posée par King à son lecteur. Au contraire, il semble s'agir d'une réelle volonté, de la part de l'auteur, de créer une relation privilégiée entre lui et son Fidèle Lecteur, comme il le rappelle dans une autre formule qu'on retrouvera régulièrement par la suite.

Most thanks are to you, Constant Reader, just like always – because it all goes out to you in the end. Without you, it's a dead circuit. If any of these do it for you, take you away, get you over the boring lunch hour, the plane ride, or the hour in detention hall for throwing spitballs, that's the payback.¹⁰¹

¹⁰⁰ Stephen King, 2009, *Skeleton Crew*, New York, Signet, p. 21.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 22.

Avec ces remerciements, King revient et insiste (comme il le fera à d'autres reprises) sur l'importance du lecteur, mais aussi sur le rôle de l'auteur. Bien que semblable à la relation de codépendance qu'on retrouve entre Annie et Paul dans *Misery*, celle établie par King entre lui-même et le Fidèle Lecteur est d'abord fondée sur un plaisir mutuel : celui, évident dans de nombreuses préfaces et postfaces, que King ressent en écrivant ses histoires, et celui, présumé par l'auteur, que ressent le lecteur à leur lecture. À travers cette préface il est possible de dégager les deux caractéristiques principales de la figure du Fidèle Lecteur, telle que construite par King et que nous retrouverons dans l'ensemble du paratexte kingsien.

Le Fidèle Lecteur est d'abord un consommateur, qui paie pour lire les histoires de Stephen King. Ce dernier insiste régulièrement sur ce point et c'est dans la préface de la version originale et non tronquée de *The Stand* que cette situation est établie.

There are a couple of things you need to know about this version of *The Stand* right away, even before you leave the bookstore. For that reason I hope I've caught you early – hopefully standing there by the K section of new fiction, with your other purchases tucked under your arm and the book open in front of you. In other words, I hope I've caught you while your wallet is still safely in your pocket.¹⁰²

Dès les premières lignes, King suppose que le lecteur est en train de lire cette préface en librairie, avant d'avoir acheté le livre. Et il dépeint la situation de façon tout à fait réaliste sans toutefois expliquer pourquoi il espère avoir attiré l'attention du lecteur avant que celui-ci ne passe à la caisse. Cette explication survient après :

First, this is *not* a new novel. If you hold misapprehensions on that score, let them be dispelled right here and right now, while you are still a safe distance from the cash register which will take money out of your pocket and put it in mine. *The Stand* was originally published over ten years ago. Second, this is not a brand-new, entirely different version of

¹⁰² Stephen King, 1991, *The Stand : The Complete and Uncut Edition*, New York, Signet, p. xi.

The Stand. You will not discover old characters behaving in new ways, nor will the course of the tale branch off at some point from the old narrative, taking you, Constant Reader, in an entirely different direction. This version of *The Stand* is an *expansion* of the original novel.¹⁰³

Ainsi, King anticipe le fait que certains lecteurs peuvent se tromper sur *The Stand*, en supposant qu'il s'agit du dernier roman de King et il s'empresse de les détromper, afin d'éviter que ces lecteurs n'achètent un roman qu'ils possèdent déjà, en pensant acquérir une œuvre originale. De plus, King insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une version révisée et corrigée, où l'intrigue a été modifiée afin de proposer une œuvre relativement originale. De cette façon, il s'assure de ne pas fausser les attentes des lecteurs, qui pourraient être en droit, devant la seconde publication d'un roman, de s'attendre à du matériel supplémentaire. Une fois les explications données, King termine en s'attardant aux lecteurs pouvant être déçus ou ayant déjà effectué leur achat :

If this is not what you want, don't buy this book. If you have bought it already, I hope you have saved your sales receipt. The bookshop where you made your purchase will want it before granting you credit or a cash refund.¹⁰⁴

Ces dernières recommandations montrent bien que King se situe ici dans une logique marchande et il reconnaît que certains lecteurs recherchent autre chose que ce qu'il a à proposer avec cette nouvelle mouture de *The Stand*, et il prend la peine de prévenir l'acheteur potentiel de la nature véritable du produit qu'il s'apprête à acquérir. On retrouve une situation semblable dans la préface de *Blaze*, un roman publié en 2007 sous le pseudonyme de Richard Bachman, avec une préface de King.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Idem.*

Dear Constant Reader, This is a trunk novel, okay? I want you to know that while you've still got your sales slip and before you drip something like gravy or ice cream on it, and thus make it difficult or impossible to return. It's a revisited and updated trunk novel, but that doesn't change the basic fact. The Bachman name is on it because it's the last novel from 1966-1973, which was that gentleman's period of greatest productivity.¹⁰⁵

King prévient le Fidèle Lecteur de la nature exacte du roman qu'il a entre les mains. Dans ce cas-ci, il s'agit d'un roman d'abord écrit sous le pseudonyme de Richard Bachman et révisé par King, une trentaine d'années plus tard. Tout comme avec *The Stand*, King suppose que, si ce n'est le genre d'œuvre que le Fidèle Lecteur veut lire, il voudra se faire rembourser, comme il le ferait avec un grille-pain défectueux par exemple. Mais il ne s'agit pas ici d'une situation ordinaire, et le produit mis en cause n'est pas un appareil électroménager, mais bien une œuvre de fiction ! Pourtant, King ne se gêne pas pour appliquer une logique marchande à ses propres œuvres, considérant ainsi le Fidèle Lecteur comme un consommateur et s'assurant que ce dernier comprend quel genre de produit il a entre les mains.

Par contre, une fois l'achat effectué et le désir du lecteur de posséder le roman en question assouvi, King ne se soucie plus du tout de ce que le Fidèle Lecteur peut en faire. Comme il le mentionne à la fin de *Nightmares and Dreamscape*, « [...] I don't care if you read the notes that follow or not. It's your book, and you can wear it on your head in a horserace for all of me.¹⁰⁶ » Ainsi, tant que le Fidèle Lecteur n'est pas sûr d'acheter ou de vraiment vouloir se procurer un roman de King, ce dernier s'assure de donner une description juste du produit que le lecteur a entre les mains. Une fois l'achat effectué, le Fidèle Lecteur cesse d'être un consommateur (potentiel) et King ne se préoccupe plus du sort (physique) du livre.

¹⁰⁵ Richard Bachman, 2007, *Blaze*, New York, Londres, Toronto, Sydney, Scribner, p. 1.

¹⁰⁶ Stephen King, 1993, *Nightmares and Dreamscapes*, New York, Signet, p. 675.

Cette dernière précision est importante, puisqu'elle nous amène à la deuxième caractéristique du Fidèle Lecteur tel que pensée par King dans son paratexte. Une fois le lecteur-consommateur satisfait, le Fidèle Lecteur devient un partenaire de King, c'est-à-dire un égal dans la relation qui unit l'auteur à son lecteur. King mentionne celle-ci de façon explicite dans *Four Past Midnight*, un autre recueil publié en 1990 : « God bless and keep Constant Reader; the mouth can speak, but there is no tale unless there is a sympathetic ear to listen. »¹⁰⁷ Ce partenariat entre King et le Fidèle Lecteur est simple : King écrit des histoires et le Fidèle Lecteur les lit. Toutefois, ce n'est pas du tout ainsi que King présente les choses, pour le plus grand plaisir de son Fidèle Lecteur.

The fundamental things still apply as time goes by, and for me the object hasn't changed – the job is still getting to *you*, Constant Reader, getting you by the short hairs and, hopefully, scaring you so badly you won't be able to go to sleep without leaving the bathroom light on. It's still about first seeing the impossible... and then saying it. It's still about making you believe what I believe, at least for a little while.¹⁰⁸

Ainsi, la relation entre l'auteur et son lecteur est principalement basée sur la peur, sentiment que le premier tente par tous les moyens d'instiller chez le deuxième. Pour ce faire, King utilise de nombreuses images, que l'on retrouve au fil de son paratexte.

Meantime, there are these twenty-odd (and some, I should warn you, are *very* odd). Each contains something I believed for awhile, and I know that some of these things – the finger poking out of the drain, the man-eating toads, the hungry teeth – are a little frightening, but I think we'll be all right if we go together. [...] Okay ? Ready ? Fine. Here's my hand. We're going now. I know the way. All you have to do is hold on tight... and *believe*.¹⁰⁹

Eventually I found the guy I was looking for, and managed to raise my head enough to look into his merciless silver eyes. I have tried to bring back a sketch of him for you, Constant

¹⁰⁷ Stephen King, 1991, *Four Past Midnight*, New York, Signet, p. xiv.

¹⁰⁸ Stephen King, *Nightmares and Dreamscapes*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 7-8.

Reader, but it may not be very good. My hands were trembling quite badly when I made it, you see.¹¹⁰

Okay – commercial's over. Grab onto my arm now. Hold tight. We are going in a number of dark places, but I think I know the way. Just don't let go of my arm. And if I should kiss you in the dark, it's no big deal; it's only because you are my live. Now listen : [sic]¹¹¹

The act of writing stories hasn't been new for me in a long time, but that doesn't mean it's lost its fascination. If I don't find ways of keeping it fresh and interesting, though, it'll get old and tired in a hurry. I don't want that to happen, because I don't want to cheat the people who read my stuff (that would be you, dear Constant Reader), and I don't want to cheat myself, either. We're in it together, after all. This is a date we're on. We should have fun. We should dance.¹¹²

Comme ces différents exemples le montrent, l'association que propose King à son Fidèle Lecteur est de l'ordre du maître au disciple. King agit en initiateur, c'est lui qui « mène » la lecture et qui informe le Fidèle Lecteur de ce qu'il y a à voir. Mais, dans le dernier de ces quatre exemples, un élément important dont nous avons déjà parlé est de nouveau introduit : la notion de plaisir. Il peut sembler étrange d'associer horreur et plaisir, et, pourtant, la figure du Fidèle Lecteur telle que pensée par King est bel et bien basée sur cette association. L'exemple le plus évident se trouve à la fin de la postface de *From a Buick 8*, roman publié en 2002 : « What bothers me, especially when it's late and I can't sleep, is that sneermouth grille. Looks almost ready to gobble someone up, doesn't it? Maybe me. Or maybe you, my dear Constant Reader. Maybe you.¹¹³ » Nous reviendrons plus loin sur l'aspect ludique de l'écriture de King. Pour l'instant, il reste un dernier point à aborder en ce qui concerne la relation entre King et son Fidèle Lecteur.

Si l'auteur est prêt à servir de guide et de partenaire au lecteur, il y a toutefois quelque chose que l'auteur ne peut pardonner à son lecteur : que celui-ci ne prenne pas le

¹¹⁰ Stephen King, *Four Past Midnight*, op. cit., p. 387.

¹¹¹ Stephen King, *Skeleton Crew*, op. cit., p. 23.

¹¹² Stephen King, 2002, *Everything's Eventual. 14 Dark Tales*, New York, Londres, Toronto, Sydney, Singapour, Scribner, p. 11.

¹¹³ Stephen King, 2002, *From a Buick 8*, New York, London, Toronto, Sidney, Pocket Books, p. 487.

temps de lire l'histoire jusqu'au bout et passe directement aux notes ou à la conclusion. Pourtant, le fait de lire ces notes (ou les dernières pages du roman), un acte de prime abord banal, est le seul péché (!) que peut commettre le Fidèle Lecteur, mais, ce faisant, il s'attire ainsi la colère (voire pire, la déception) de l'auteur. Nous serions rapidement passés à autre chose, si ce n'était de la véhémence des mises en garde de King à ce sujet.

[...] you need not fear to read the notes that follow on the ground that I will spoil the magic by telling you how the tricks work. There are no tricks to real magic; when it comes to real magic, there is only history. It *is* possible to spoil a story which hasn't been read yet, however, and so if you're one of those people (one of those *awful* people) who feel a compulsion to read the last thing in a book *first*, like a willful child who is determined to eat his or her chocolate pudding before touching the meatloaf, I'm going to invite you to get the hell out of here, lest you suffer what may be the worst of all curses: disenchantment. For the rest of you, here is a whirlwind tour of how some of the stories in *Nightmares and Dreamscapes* happened to happen.¹¹⁴

Si King est indulgent envers les lecteurs qui craignent de gâcher leur plaisir en lisant les notes concernant les nouvelles du recueil, il n'est pas tendre à l'endroit de ceux qui voudraient y jeter un œil avant d'avoir terminé le livre. Parfois, le commentaire est moins mordant, mais il demeure un avertissement :

I know some readers like to hear something about how or why certain stories came to be written. If you are one of those people, you'll find my "liner notes" at the back. But if you go there before you read the stories themselves, shame on you.¹¹⁵

Malgré tout, King insiste pour dire que les notes explicatives à la fin de ses recueils de nouvelles ne sont là que pour ceux qui veulent bien les lire :

¹¹⁴ Stephen King, *Nightmares and Dreamscapes*, op. cit., p. 676.

¹¹⁵ Stephen King, 2008, *Just After Sunset*, New York, Londres, Toronto, Sydney, Scribner, p. 4.

Because a great many readers seem curious about where stories come from, or wonder if they fit into a wider scheme the writer may be pursuing, I have prefaced each of these with a little note about how it came to be written. You may be amused by these notes, but you needn't read them if you don't want to; this is not a school assignment, thank God, and there will be no pop quiz later.¹¹⁶

Not everyone is interested in where short stories come from, and that is perfectly proper – you don't have to understand the internal-combustion engine to drive a car, and you don't need to know the circumstances which surrounded the making of a story to get a bit of pleasure from it. Engines interest mechanics; the creation of stories interests academics, fans, and snoopers (the first and the last are almost synonymous, but never mind). I've included a few notes here on a few of the stories – such things as I thought might interest the casual reader. But if you're even more casual than that, I assure you that you can close the book without a qualm – you won't be missing much.¹¹⁷

Cette attitude nonchalante correspond bien à celle déjà décrite lorsqu'il était question du lecteur-consommateur, bien que, dans ce cas-ci, il existe un risque de « rompre » le contrat unissant King à son Fidèle Lecteur. Outre cette possibilité, il apparaît clair que l'auteur considère son lecteur comme un égal et qu'il est prêt à le traiter comme tel, pourvu que celui-ci accepte de se laisser entraîner dans les zones d'ombre de l'imaginaire de King. Nous avons également dressé un portrait complet de la figure du Fidèle Lecteur telle que construite par King dans son paratexte, en proposant à la fois un lecteur-consommateur et un lecteur-partenaire. Afin de compléter ce panorama de la figure du Fidèle Lecteur, nous devons maintenant nous éloigner du corpus afin de voir comment ce lecteur se construit hors du texte, à travers de véritables lecteurs.

1.5 Profession : Fidèle Lecteur

Dans un mémoire de maîtrise, déposé à la National University de Californie en 2005, Marie Loggia-Kee s'est intéressée à la figure du Fidèle Lecteur, du point de vue du lecteur réel. En effet, une partie de son mémoire est basé sur un sondage réalisé sur internet auprès

¹¹⁶ Stephen King, *Four Past Midnight*, op. cit., p. xv.

¹¹⁷ Stephen King, *Skeleton Crew*, op. cit., p. 567.

d'une centaine de lecteurs de King. Bien que la méthodologie elle-même ne nous intéresse pas dans le cadre de nos recherches, les conclusions de cette étude sont toutefois tout à fait pertinentes.

Dès le début de son mémoire, Loggia-Kee présente une définition générale du Fidèle Lecteur : « For the most part, the Constant Reader has read all of King's novels. This relationship with the author gives the reader additional knowledge of the work that an average reader would not achieve.¹¹⁸ » Ces premières remarques nous permettent déjà de délimiter certaines caractéristiques de la figure proposée par Loggia-Kee. Non seulement ce Fidèle Lecteur a-t-il lu l'ensemble du corpus kingsien, mais cette somme de lectures lui apporte certaines connaissances que ne possède pas un lecteur « ordinaire ». Tout comme chez Bleton et Saint-Gelais, Loggia-Kee propose ainsi un double standard : d'un côté, le Fidèle Lecteur, possédant certains atouts en tant que lecteur, et de l'autre, un lecteur occasionnel qui ne dispose pas des mêmes capacités en raison de son statut. Cette situation est exemplifiée dans *The Dark Tower*¹¹⁹, puisque

For a Constant Reader, King laid the foundation for the believability of his worlds in the early books, and then in the final book, he provides direct references for the reader to review in order to fully comprehend the complete tale.¹²⁰

Cet état de choses est également présent, à beaucoup plus grande échelle, dans l'ensemble de l'œuvre de King, mais, aux fins de notre analyse, nous nous concentrerons sur *DT*. Et bien que le Fidèle Lecteur soit avantagé, lors de sa lecture du corpus kingsien, par rapport au lecteur occasionnel, il demeure tout aussi évident que King retire un certain

¹¹⁸ Marie Loggia-Kee, 2005, « Stephen King's Constant Reader : An Insider's Perspective », Mémoire de maîtrise, Californie, National University, p. 8.

¹¹⁹ Les références subséquentes à *The Dark Tower* en tant qu'ensemble de romans seront faites sous l'abréviation *DT*.

¹²⁰ Marie Loggia-Kee, *op. cit.*, p. 10.

bénéfice de son Fidèle Lecteur. En fait, pour Loggia-Kee, il s'agit d'une relation d'interdépendance, le même genre de rapport que nous avons rencontré dans *Misery* et dans le paratexte en général.

Stephen King refers to his regular readers as Constant Readers. A relationship thus exists between a writer and a reader who is very familiar with the author's work. In a sense, having Constant Readers is less work for the author because the backstory has already been created, and the readers who are aware of the backstory and intertextual references tend to get more out of the tale.¹²¹

Bien que nous ayons déjà abordé ce type de relation, certaines caractéristiques relatives à la figure du Fidèle Lecteur telle que pensée par Loggia-Kee apparaissent pour la première fois. Selon elle, le Fidèle Lecteur est en mesure de partager son savoir sur le corpus kingsien avec d'autres lecteurs qui partagent les mêmes intérêts pour l'œuvre de King. Ces différents lecteurs unis entre eux par des connaissances données ne sont pas sans rappeler la communauté interprétative de Fish. Rappelons rapidement que, pour ce dernier,

[...] les significations ne sont la propriété ni de textes stables et fixes ni de lecteurs libres et indépendants, mais de communautés interprétatives qui sont responsables à la fois de la forme des activités d'un lecteur et des textes que cette activité produit.¹²²

Pour Loggia-Kee, c'est ce qui se produit avec l'utilisation de la métafiction dans *DT*, puisque « Interweaving worlds of fiction and his own presence within the novel, King shapes the reader's response to his writing, [...] King creates a community of readers and helps guide the interpretation.¹²³ » En plus de participer à la constitution d'une communauté

¹²¹ *Ibid.*, p. 11.

¹²² Stanley Fish, 2007, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Collection « Penser/Croiser », Paris, Les Prairies Ordinaires, p. 55.

¹²³ Marie Loggia-Kee, *op. cit.* p. 27.

interprétative, formée de Fidèles Lecteurs, l'auteur s'assure de leur fournir l'information nécessaire à la production de sens. Mais la métafiction n'est pas la seule stratégie utilisée par King dans ses efforts pour orienter les activités du Fidèle Lecteur. Comme Loggia-Kee le mentionne, à propos de l'intertextualité

King creates a world of interweaving storylines and returning characters that makes his Constant Readers feel like they possess special knowledge. The interconnected worlds created by Stephen King develop a reader who shares a common history with other readers. If the reader is "constant" in the author's work, then he possess the framework of knowledge of what came before, even if that knowledge is not evident at the time.¹²⁴

En plus de s'organiser en communauté interprétative, les Fidèles Lecteurs, en raison de leurs activités, possèdent une somme supplémentaire de connaissances, contrairement au lecteur occasionnel qui, lui, ne peut bénéficier de celles-ci. Puisque ce dernier ne fait pas partie d'une communauté interprétative, il n'est pas en mesure d'en arriver au même niveau de compréhension de l'œuvre kingsienne que le Fidèle Lecteur. La figure proposée par Loggia-Kee accorde aussi de l'importance à l'intertextualité et à la métafiction (deux notions centrales dans notre thèse) dans l'élaboration de son Fidèle Lecteur. En fait, les deux sont complémentaires dans sa réflexion et toutes permettent au lecteur de recueillir davantage d'informations. Au sujet de l'intertextualité, Loggia-Kee mentionne que

In order for the reader to fully understand one book, he or she has to be aware of textual relations of another text. Without this knowledge base, some interpretations of the action may not be fully realized. Those Constant Readers who have devoured all of King's novels and short stories have a heightened knowledge of them that increases the enjoyment of his novels.¹²⁵

¹²⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 14.

On remarque aussi que la question du plaisir de lecture que nous retrouvons dans le paratexte de King est également présente, mais que cette fois, ce plaisir est assorti d'une meilleure connaissance du corpus, et non plus simplement associé à l'acte de lecture. L'acquisition d'un savoir relatif à l'œuvre kingsienne devient ainsi une condition intrinsèque au bonheur apporté par la lecture, puisque plus ce savoir est grand, plus le plaisir de lire est important. Il en va de même lorsqu'il est question de l'utilisation de la métafiction par King dans *DT*.

King creates a collected consciousness and lays the groundwork for interpretation through his use of metafiction as a player in the text of the Dark Tower series. He points the reader in the right direction, giving a not-so-subtle nudge through the textual layers of the books. Furthermore, the intertextuality gives the group of Constant Readers a common base of knowledge and a shared history.¹²⁶

Ainsi, tant l'intertextualité que la métafiction jouent un rôle de premier plan dans la constitution d'une communauté interprétative formée de Fidèles Lecteurs, puisque c'est grâce à elles que ces derniers acquièrent des savoirs communs et une compréhension qui, sans être identiques, demeurent semblables du corpus kingsien.

Bien que d'abord basée sur un échantillon de véritables lecteurs, la figure du Fidèle Lecteur construite par Loggia-Kee nous permet d'établir un lien possible entre une figure propre à King et une figure tirée d'un corpus théorique, en plus de démontrer que « the response of an "experienced" and "knowledgeable" reader is different than one who is less familiar with the author's work [...] »¹²⁷. Au-delà d'une ressemblance avec les figures proposées par Bleton et Saint-Gelais, cette remarque nous donne une nouvelle indication de ce qui caractérise la figure du Fidèle Lecteur, non seulement celle pensée par Loggia-Kee, mais également celle que nous nous efforcerons de construire au cours du prochain chapitre.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 28.

CHAPITRE 2

AU-DELÀ DU SIMPLE LECTEUR : LA FIGURE DU FIDÈLE LECTEUR DANS *THE DARK TOWER*

Le chapitre précédent nous a permis de présenter différentes figures du lecteur ainsi que les diverses manifestations du Fidèle Lecteur construit par Stephen King. Dans le présent chapitre, nous nous attarderons maintenant à présenter notre propre figure du Fidèle Lecteur, en plus d'étudier son activité au sein de *The Dark Tower*.

Mais pour parler d'une figure du lecteur, nous ne pouvons faire abstraction de la lecture, qui en constitue après tout l'activité fondatrice. Comme le rappelle avec justesse Richard Saint-Gelais,

[...] le texte n'est pas une instance absolument contraignante ; il ne *génère* pas une lecture mais en *permet* plusieurs, parfois divergentes. Mais le texte n'est pas davantage une instance passive dont les lecteurs se disputeraient la vérité. Le texte est une instance qui est à la fois travaillée par ses lectures et travaille celles-ci en retour en mettant en place des conditions d'exercice qui détermineront en partie leurs rentabilités respectives.¹²⁸

Par contre, ce n'est pas parce que le texte permet de dégager une pluralité de lectures que celles-ci sont toutes pertinentes pour le projet qui nous occupe. Ainsi, plutôt que de nous intéresser aux poétiques de la lecture élaborées par divers théoriciens, nous préférons « prendre en considération, non seulement les opérations lectorales, mais aussi la façon dont elles sont gérées : les postulats qui accompagnent ces opérations, l'incidence qu'elles ont sur la problématique de la fiction.¹²⁹ » Pour ce faire, nous désirons faire appel à une double

¹²⁸ Richard Saint-Gelais, 1994, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, Montréal, Hurtubise HMH, p. 75.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 136.

notion d'abord pensée par Roger Chartier et reprise par la suite par Bertrand Gervais. Comme le mentionne ce dernier,

Le rapport au texte apparaît comme un travail dont la forme est réglée par le jeu de deux économies. Ce sont les économies de la progression et de la compréhension. Le principe de leur définition est simple, il consiste à remarquer que lire est à la fois progresser dans un texte et le comprendre ; le jeu repose, quant à lui, sur le fait que, selon les mandats du lecteur, l'un ou l'autre geste est privilégié : comprendre plus ou progresser davantage. Ce jeu permet d'établir diverses situations ou régies de lecture.¹³⁰

Ainsi, notre conception du Fidèle Lecteur se base sur le rapport qui existe entre l'économie de la progression et celle de la compréhension, comme nous le démontrerons plus loin. Toutefois, avant de plonger plus avant dans l'étude de la figure du Fidèle Lecteur au fil de notre corpus, il nous apparaît primordial de définir et d'approfondir ces régies de lecture.

2.1 Entre consommation et dévotion : lecture extensive et lecture intensive

Comme nous nous venons brièvement de le mentionner, la progression et la compréhension ne sont pas deux économies parallèles, voire opposées, mais plutôt deux variables d'une seule et même opération : la lecture. De fait, lorsque c'est la progression qui est privilégiée, la compréhension peut être moins bonne et inversement, lorsqu'on s'attache à la compréhension d'une œuvre, la progression à travers cette dernière s'en trouve ralentie. Afin d'en comprendre tous les mécanismes, il convient de présenter une définition fonctionnelle de chaque économie de lecture. Ainsi, la lecture-en-progression s'explique par le fait que

¹³⁰ Bertrand Gervais, 1993. *À l'écoute de la lecture*, Collection « Essais critiques », Montréal, VLB Éditeur, p. 10.

La progression est, par définition, l'économie de base de l'acte de lecture. Lire, c'est progresser à travers un texte, c'est se rendre à sa fin. Une telle économie est le mandat des lectures décrites souvent comme naïves [...] ou encore lectures initiales ou premières d'un texte. Ce sont des lectures dont le but explicite n'est pas tant de tout comprendre ce qui est écrit mais de progresser plus avant, de prendre connaissance du texte. [...] L'économie de la progression connaît divers régimes. Son degré zéro correspond à un arrêt de la lecture, et l'infini, à une lecture toujours plus rapide. [...] Plus la lecture est rapide, plus l'activité de lecture repose sur une *compréhension fonctionnelle* du texte.¹³¹

La lecture *extensive* correspond donc à une première prise en main du texte, une lecture pour le plaisir (rappelant ici le lecteur frivole de King tel que postulé par Rabau) qui se contente, comme le fait remarquer Gervais, d'une « compréhension fonctionnelle » du texte. Celle-ci

[...] correspond à la mise en jeu simple, donc non réflexive, des divers processus de la lecture (cognitif, argumentatif, symbolique, affectif, etc.) et elle est marquée par des inférences jugées minimales, par le fait que le lecteur-en-progression cherche à faire le moins d'hypothèses possible. Lors de la compréhension fonctionnelle d'un texte, on ne se donne pas la peine de tirer toutes les implications d'une proposition quelconque ; on cherche même plutôt à faire le moins d'inférences possible, se contentant de celles qui nous sont offertes par le texte. On laisse, en d'autres mots, le texte penser à sa place, pour son plus grand plaisir.¹³²

Évidemment, cette lecture laisse peu ou pas de traces dans la mémoire du lecteur, mais lui procure une sensation de plaisir immédiat, associé à la lecture d'un « bon¹³³ » livre. Cette lecture est particulièrement efficace avec la littérature de genre, surtout lorsqu'il s'agit d'un roman policier, puisqu'en évitant les inférences non présentées par le texte, le lecteur augmente ses chances d'être surpris par l'identité du meurtrier. Elle peut également s'appliquer à la littérature dite « générale », pourvu qu'elle demeure une première lecture,

¹³¹ *Ibid.*, p. 46. C'est l'auteur qui souligne.

¹³² Bertrand Gervais, « Les machines à lire », In Denis Saint-Jacques (dir.), 1994, *L'Acte de lecture*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, p. 238.

¹³³ L'aspect qualitatif de l'adjectif « bon » ne concernant que l'appréciation personnelle du lecteur et non la valeur esthétique du roman en question.

puisque la *relecture*, on le comprendra, appartient plutôt à la lecture-en-compréhension (ou lecture *intensive*). Cette dernière est plus complexe que la lecture-en-progression, du fait que

L'économie de la compréhension varie selon l'investissement du lecteur. Celui-ci peut se contenter d'une implication minimale et, par conséquent, de ce qui lui permet de progresser dans sa lecture ; comme il peut décider de s'engager plus à fond et de chercher à atteindre une compréhension plus complète, à défaut d'être exhaustive, du texte. Dans le premier cas, la fin du livre correspond à la fin de la lecture ; tandis que, dans le second, elle correspond au contraire au début d'une nouvelle lecture, d'une nouvelle entreprise.¹³⁴

Ainsi, contrairement à la lecture extensive, la lecture intensive laisse des traces à la fois écrites (notes à l'intérieur d'un livre, travail scolaire, etc.) et immatérielles (on parle plutôt ici de la réalisation du plus d'inférences possible, d'une meilleure compréhension de l'œuvre et de son contexte, ou encore d'une résolution des problèmes de lecture apparus lors d'une lecture-en-progression).

Une fois les deux économies de lecture définies, il convient de se demander où placer la figure du Fidèle Lecteur. À première vue, il se situe davantage du côté de la lecture intensive, puisqu'il cherche à développer son savoir sur l'œuvre kingsienne en y revenant encore et encore. Pourtant, il est tout aussi facile de l'identifier à la lecture extensive, en raison de son statut de « fidèle » lecteur, le plaçant ainsi dans la même catégorie que le personnage d'Annie Wilkes dans *Misery*. La véritable solution ne se trouverait-elle pas plutôt au centre ? Le Fidèle Lecteur ne serait-il pas à la fois un lecteur-en-progression et un lecteur-en-compréhension ? La réponse à ces deux questions n'est toutefois pas un « oui » sans équivoque.

¹³⁴ Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, op. cit., p. 51.

En fait, l'hypothèse que nous souhaitons explorer au cours des prochaines pages est la suivante : pour nous, le Fidèle Lecteur apparaîtrait à la jonction entre une lecture extensive et une lecture intensive de l'œuvre de King, plus particulièrement dans *DT*. Toutefois, puisque lecture-en-compréhension et lecture-en-progression ne sont pas complètement distinctes et totalement indépendantes, la naissance du Fidèle Lecteur est à situer dans une zone grise, là où la première se double de la deuxième, sans que l'une ne remplace totalement l'autre. Bien que nous concentrerons d'abord nos efforts sur le phénomène de la lecture extensive, afin de mieux étudier le comportement du Fidèle Lecteur à travers le texte, nous réservons une place de choix à l'étude de la lecture intensive et, par la suite au point de passage entre ces deux économies. Ainsi, nous commencerons par une étude approfondie de la lecture extensive de l'œuvre kingsienne, qui devrait nous permettre de voir apparaître les prémisses de notre Fidèle Lecteur. Par la suite, nous chercherons à comprendre comment il est possible de passer d'une lecture-en-progression à une lecture-en-compréhension. Cette analyse approfondie nous permettra également d'établir un parallèle entre le Fidèle Lecteur construit par King dans son paratexte, le Fidèle Lecteur tel qu'il apparaît dans *Misery*, et finalement, notre propre figure du Fidèle Lecteur.

2.1.1 Consommer Stephen King : un rapport économique et/ou alimentaire ?

Lorsqu'il est question de King et de ses œuvres, tous s'entendent pour dire qu'ils font partie de ce qu'il convient d'appeler une littérature de genre¹³⁵, appellation incluant (une grande partie) de la littérature de grande consommation¹³⁶. Cette dernière, comme le rappelle Gervais

Renvoie à des activités tantôt économiques, tantôt alimentaires, et que l'idée même d'une vitesse, d'une certaine vélocité, s'y inscrit en filigrane. L'idée de consommation fait de cette

¹³⁵ Expression plus juste et moins péjorative que celle de « littérature populaire ».

¹³⁶ Ce qu'on appelle communément les « best-sellers ».

littérature, en effet, soit un bien ou un produit à être consommé, vraisemblablement selon les lois du marché, soit un aliment, une nourriture faite pour être avalée. Ces deux interprétations ne sont pas étrangères l'une à l'autre, mais elles impliquent, notons-le tout de suite, des points de vue divergents sur l'acte de lecture. La première en fait une activité économique, qui doit être évaluée en regard des autres activités du même ordre, une pratique sociale dont il s'agit de déterminer les valeurs, la fonction, le statut ; la seconde en fait une activité individuelle, un processus d'appropriation, qu'il faut connaître ou maîtriser, et dont on cherche surtout à distinguer les étapes.¹³⁷

Si la littérature comme aliment rappelle Annie Wilkes et *Misery*, la question de la littérature en bien de consommation nous rapproche pour sa part de la position de King dans ses nombreuses préfaces et postfaces. De plus, malgré la divergence que Gervais dénote entre l'interprétation économique et son pendant alimentaire, il semble que King cherche à les associer, ne serait-ce que pour remettre en cause les lecteurs qui seraient motivés par l'une ou l'autre des activités, comme on peut le lire dans la « coda » de *The Dark Tower VII : The Dark Tower*¹³⁸.

I can close my eyes to Mid-World and all that lies beyond Mid-World. Yet some of you who have provided the ears without which no tale can survive a single day are likely not so willing. You are the grim, goal-oriented ones who will not believe that the joy is in the journey rather than the destination no matter how many times it was proven to you. [...] You say you want to know how it all comes out. You say you want to follow Roland into the Tower; you say that is what you paid your money for, the show you came to see. [...] I hope you came to hear the tale, and not just munch your way through the pages to the ending. For an ending, you only have to turn to the last page and see what is there writ upon.¹³⁹

Ainsi, King dénonce à la fois le lecteur qui considère le livre comme un bien de consommation et comme un objet purement alimentaire. Notons que la première « faute » n'en était pas une auparavant, comme nous l'avons démontré en étudiant le Fidèle Lecteur tel

¹³⁷ Bertrand Gervais, « Les machines à lire », *op. cit.*, p. 230.

¹³⁸ Les références subséquentes à *The Dark Tower VII : The Dark Tower* seront faites sous l'abréviation DT7.

¹³⁹ Stephen King, 2004, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, New York, Pocket Books, p. 1015-1016. Nous soulignons.

qu'il apparaît dans le paratexte kingsien¹⁴⁰. Au contraire, nous savons, avec *Misery*, que le livre vu comme une denrée alimentaire est critiqué par King¹⁴¹. Est-ce à dire que King se contredit d'une œuvre à l'autre ? Nous préférons penser que, comme le Fidèle Lecteur qui est en mesure de passer d'une lecture extensive à une lecture intensive, le point de vue de King à propos de son œuvre évolue avec le temps, et particulièrement avec l'écriture de *DT*. Dans la préface de *The Dark Tower I: The Gunslinger*¹⁴², King mentionne qu'il existe (selon lui) deux types de romanciers :

Those who are bound for the more literary or "serious" side of the job examine every possible subject in the light of this question : *What would writing this sort of story mean to me?* Those whose destiny (or *ka*¹⁴³, if you like) is to include the writing of popular novels are apt to ask a very different one : *What would writing this sort of story mean to others?* The "serious" novelist is looking for answers and keys to the self; the "popular" novelist is looking for an audience.¹⁴⁴

Ici, ce sont les motivations de l'écrivain « populaire » qui nous intéresse, à savoir la recherche d'un public. Cette constatation de la part de King est fascinante, puisqu'elle correspond à un changement fondamental dans son attitude par rapport à l'écriture¹⁴⁵. En fait, on pourrait dire qu'avec *DT*, il passe d'une *écriture* extensive à une *écriture* intensive,

¹⁴⁰ En effet, dans de nombreuses préfaces et postfaces, King insiste sur le fait que ses livres sont (entre autres) des produits de consommation. C'est dans ce même paratexte qu'il applique une logique mercantile en assurant le Fidèle Lecteur qu'il peut faire ce qu'il veut du livre qu'il a entre les mains, puisqu'il lui appartient.

¹⁴¹ Il convient toutefois de rappeler que King lui-même a déjà qualifié ses œuvres de l'équivalent littéraire d'un Big Mac et d'une grosse frite.

¹⁴² Il s'agit ici de la version revue, corrigée et augmentée du roman, publié en 2003 afin de coïncider avec la sortie des trois derniers tomes de la série. Les références subséquentes à *The Dark Tower : The Gunslinger* seront faites sous l'abréviation *DT1*.

¹⁴³ « It signifies life force, consciousness, duty and destiny. [...] The closest term in our language are probably *fate* and *destiny*, although *ka* also implies karma, or the accumulated destiny (and accumulated debt) of many existences. » Robin Furth, 2006, *Stephen King's « The Dark Tower » : The Complete Concordance*, New York, Simon and Schuster, p. 459.

¹⁴⁴ Stephen King, 2003, *The Dark Tower I: The Gunslinger*, New York, Signet, p. xiii. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁴⁵ Malgré le fait qu'il affirme agir de cette façon depuis 1970, année où il entame la rédaction de *The Dark Tower I: The Gunslinger*.

établissant ainsi un parallèle avec le Fidèle Lecteur qui subit lui aussi ce changement d'économie à travers sa lecture. Cela ne veut pas dire que c'est uniquement au contact de cette œuvre qu'auteur et lecteur sont transformés, mais plutôt que *DT* agit en catalyseur et *permet* ce passage de la progression à la compréhension. En cela, notre corpus se place en porte à faux avec la lecture-en-progression telle qu'on la retrouve habituellement dans la littérature de genre. Comme le mentionne Gervais :

La production, en littérature de grande consommation, semble avoir bien intégré cette régie de lecture [celle de la lecture extensive], tablant avant tout sur l'illusion référentielle, l'adhésion au monde du texte ; et elle respecte ce principe que, pour que soit facilitées la progression à travers le texte et cette transativité qu'il permet, il faut favoriser une compréhension fonctionnelle, et la troubler le moins possible. Car cette compréhension n'est plus de mise dès qu'un problème quelconque est posé au lecteur, dès que la progression est entravée par une difficulté. *Le lecteur dont l'attention est subitement rabattue sur le texte et sa matérialité n'adhère plus à aucun univers, il ne progresse plus de la même façon.*¹⁴⁶

En effet, un lecteur qui s'intéresse de plus en plus à la matérialité du texte et à ses difficultés de compréhension s'éloigne de sa lecture extensive et se rapproche, au fil de ses questionnements, d'une lecture intensive, où la relecture devient essentielle à la pleine compréhension de l'œuvre qu'il est en train de lire et où l'illusion référentielle perd peu à peu de sa force. Ce faisant, nous nous approchons de la zone grise d'où émerge la figure du Fidèle Lecteur, au moment où la progression ralentit pour laisser peu à peu la place à la compréhension de l'œuvre. Il ne faut pas non plus oublier que King n'est pas le seul responsable de ce glissement d'une économie de la lecture à une autre. Le (Fidèle) lecteur a lui aussi sa part de responsabilité dans ce processus. Sans nous étendre sur la relation entre King et le Fidèle Lecteur (qui sera abordée dans un prochain chapitre), il nous apparaît pertinent de rappeler que l'auteur

¹⁴⁶ Bertrand Gervais, « Les machines à lire », *op. cit.*, p. 239. Nous soulignons.

Exerts an influence over his Constant Reader in that reading a single story by King demands reading at least one other *connected* story. This control of his Constant Reader can be seen as marketing, manipulation, or one of several other motives and methods. On the other hand, perhaps King is simply forcing his readers to consider their role and function in the reading process, as well as the writing process, in that they cannot be passive vessels into which words are delivered.¹⁴⁷

Au-delà du simple rappel de l'intertextualité évidente chez King, cette situation montre à quel point la question des économies de lecture est cruciale dans la construction de notre figure. Que ce soit de lui-même ou sous la pression de King, le Fidèle Lecteur est en évolution à partir du moment où il entreprend sa lecture de *The Dark Tower*. Il nous reste toutefois à comprendre comment s'articulent les lectures extensive et intensive dans *DT* et qu'elle est l'importance de ces régies de la lecture dans la formation d'une figure du Fidèle Lecteur. De plus, il nous faudra porter une attention particulière à la manière dont King parvient à faire *cohabiter* une lecture-en-progression et une lecture-en-compréhension dans le même texte, tout en permettant au lecteur de progresser de l'une à l'autre.

2.2 De lecteur à Fidèle Lecteur : lecture extensive et intensive dans *The Dark Tower*

Nous avons déjà souligné que la lecture extensive ne doit pas être entravée par des difficultés de lecture, sous peine de voir sa progression se transformer pour, éventuellement, atteindre l'autre bout du spectre, à savoir une lecture intensive (en compréhension). Nous avons également émis l'hypothèse que c'est justement ce qui se produit à la lecture de *DT* : le lecteur se voit confronter à diverses difficultés de lecture qui l'amènent à passer d'une lecture-en-progression à une lecture-en-compréhension, donnant ainsi naissance au Fidèle Lecteur, un architecteur¹⁴⁸ de l'œuvre kingsienne. Toutefois, cette transition ne provient pas

¹⁴⁷ Patrick McAleer, 2009, *Inside the Dark Tower Series : Art, Evil and Intertextuality in the Stephen King Novels*, Caroline du Nord/Londres, McFarland & Company, Inc., p. 139.

¹⁴⁸ Nous retiendrons ici la définition de Gilles Thérien, pour qui l'architecteur est « [...] quelqu'un qui va au-delà du plaisir répétitif de la lecture, quelqu'un capable en quelque sorte d'exercer une métalecture, de prendre une position critique par rapport à l'œuvre ou à l'institution littéraire. [...] Il

d'une volonté assumée du lecteur. Au contraire, le (Fidèle) lecteur y est conduit par King tout au long de la lecture de *DT*. Comment King parvient-il à imposer le passage d'une lecture extensive à une lecture intensive ? Tout simplement en entravant la progression à l'aide de différentes difficultés de lecture !

King ne cherche pas ouvertement à ralentir la progression du lecteur, mais il utilise tout de même certaines stratégies textuelles qui forcent le lecteur à ralentir sa *progression* afin de le conduire à une meilleure *compréhension* de ce qu'il est en train de lire. Mais quelles sont ces stratégies/difficultés ? Elles sont au nombre de quatre et nous nous proposons ici de les étudier plus en détail. On retrouve d'abord des obstacles de type xénoencyclopédique¹⁴⁹. Viennent ensuite les difficultés posées par l'intertextualité, qui ralentit la lecture en incitant le lecteur à retracer l'origine des intertextes. On retrouve également de nombreux personnages récurrents, qui caractérisent ce que Saint-Gelais appelle la « transtextualité ». Leur présence a pour effet de « forcer » une relecture du corpus kingsien dans son entièreté (ou presque). Cette relecture est aussi incitée par différents éléments narratifs qui peuvent s'avérer erronés ou encore mener à des inférences trompeuses. À travers l'étude de ces quatre difficultés de lecture, nous serons en mesure d'étudier en profondeur le passage d'une lecture-en-progression à une lecture-en-compréhension, ce qui mène à son tour à l'apparition d'une figure du Fidèle Lecteur. Par la suite, cette dernière nous permettra de revenir sur le texte afin d'en proposer une nouvelle lecture, plus informée.

Il importe toutefois de noter que ces stratégies textuelles ne fonctionnent pas de manière parallèle et indépendante ; ce sont plutôt les degrés d'une même échelle de gradation, échelle qui explique le passage entre une lecture extensive et une lecture intensive du corpus kingsien. Ainsi, à une extrémité du spectre, on retrouve les obstacles xénoencyclopédiques,

revient sur sa lecture, il compare les textes, il élabore un réseau à travers ses lectures. » Gilles Thérien, 1984, "Sémiologie du discours littéraire", In *RSSI*, 1984, vol. 4, no 2, p 156-157.

¹⁴⁹ Pour une définition de la xénoencyclopédie, voir la section consacrée à la figure du lecteur chez Richard Saint-Gelais dans le chapitre 1.

qui ralentissent quelque peu la lecture, sans toutefois provoquer une relecture ; et à l'autre extrémité, on trouve les fausses pistes narratives qui, elles, incitent le lecteur à relire les tomes précédents. La figure du Fidèle Lecteur apparaît donc de façon graduelle selon l'un ou l'autre des degrés de cette échelle des difficultés de lecture. Il nous reste maintenant à découvrir les mécanismes régissant ces différents obstacles à une véritable lecture-en-progression.

2.2.1 *Ka, dinh, can-toi* : xénoencyclopédie et lecture extensive

La première difficulté de lecture que le lecteur rencontre dans *DT* est de nature xénoencyclopédique. Dès les premières pages de *DT1*, le lecteur est confronté à certains termes qui ne lui sont pas familiers :

He [the gunslinger] had progressed through the *khef* over many years, and had reached perhaps the fifth level. Had he been a Manni holy man, he might not have even been thirsty; he could have watched his own body dehydrate with clinical, detached attention, watering its crevices and dark inner hollows only when his logic told him it must be done.¹⁵⁰

Évidemment, le lecteur peut rapidement remettre en contexte (du moins partiellement) les termes qui lui sont inconnus. Ainsi, en mettant en relation « *khef* » et « Manni holy man », il est facile de comprendre que si la deuxième expression représente un homme faisant partie d'un groupe religieux, alors la première correspond logiquement à une cérémonie ou encore à un rituel associé à ce groupe. Pourtant, lorsque le terme « *khef* » est de nouveau présent dans le texte, cette fois dans *The Dark Tower III : The Waste Lands*¹⁵¹, son sens n'est plus tout à fait le même. En fait, à ce moment, le lecteur apprend que le terme

¹⁵⁰ Stephen King, 2003, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, New York, Signet, p. 4. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵¹ Les références subséquentes à *The Dark Tower III : The Waste Lands* sera faite sous l'abréviation *DT3*.

possède différentes significations : « This closeness and sharing of minds is called *khef*, a word that means many other things in the original tongue of the Old World – water, birth, and life-force are only three of them.¹⁵² » Ainsi, contrairement à ce qu'on aurait pu croire, il ne suffit plus de se fier au contexte afin d'arriver à une meilleure compréhension des données xénoencyclopédiques, puisque ces dernières varient en fonction du contexte, et qu'il devient alors difficile pour le lecteur-en-progression de parvenir à une compréhension fonctionnelle de tous les termes inconnus qui parsèment *DT*.

Une partie de la solution à ce problème se trouve dans ce que Richard Saint-Gelais nomme une « stratégie didactique », stratégie que nous avons présentée dans le chapitre précédent. Par contre, celle-ci ne saurait présenter toutes les réponses aux questions soulevées par les données xénoencyclopédiques rencontrées par le lecteur au fil de sa lecture. Et ce, même si le didactisme peut donner l'impression d'une intelligibilité textuelle accrue

En effet, il ne faut pas oublier que

Les dispositifs didactiques n'y sont évidemment pas pour rien : de par la teneur encyclopédique (et, partant, générale) des informations qu'ils fournissent, ils tendent à masquer leur caractère fragmentaire ; en suscitant l'impression que les informations fournies représentent l'ensemble des informations pertinentes, ils dispensent le lecteur de s'interroger plus avant sur les zones discrètement laissées dans l'ombre, et même d'en noter, tout simplement, l'existence (ou plus exactement l'absence).¹⁵³

Là encore, une précision s'impose. Bien qu'en temps normal ces « dispositifs didactiques » ne se retrouvent que dans le texte de fiction, il arrive parfois, comme c'est le cas avec *DT*, que les données (xéno)encyclopédiques fassent l'objet d'un ouvrage qui se veut

¹⁵² Stephen King, 2003, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, New York, Signet, p. 367. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵³ Richard Saint-Gelais, *L'empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*, op. cit. p. 145.

un complément de l'œuvre d'où sont tirées ces informations. Ainsi, dès 2003¹⁵⁴, le lecteur a accès à une concordance des quatre premiers tomes de la série¹⁵⁵, écrite par Robin Furth, l'assistante personnelle de Stephen King.¹⁵⁶ Cet ouvrage de plus de six cents pages fait office d'encyclopédie de *DT*, avec un calendrier des principaux événements de Mid-World, un glossaire exhaustif des termes du « high speech », un répertoire des personnages, objets magiques et lieux rencontrés au cours de la série, des cartes des différentes régions de Mid-World, etc. Pour reprendre l'exemple du terme « *khef* », voici la définition qu'en donne Furth dans le glossaire de la concordance :

Literally speaking, *khef* means "the sharing of water." It also implies birth, life force, and all that is essential to existence. *Khef* can only be shared by those whom destiny has welded together for good or ill – in other words, by those who are KA-TET¹⁵⁷. At the beginning of the original *Gunslinger*, we learn that one can progress through the *khef*. [...] Those who attain the higher levels of *khef* (levels seven and eight) are able to have a clinical detachment from their bodies. The physical self may thirst, but the mind remains separate, a spectator.¹⁵⁸

Nous avons déjà rencontré le terme *khef* utilisé de cette manière, d'abord au début de *DT1*, où nous avons été en mesure d'en déduire le sens à l'aide du contexte. Mais le *khef* est plus que cela.

¹⁵⁴ Année qui correspond à la fois à la publication de *Wolves of the Calla*, le cinquième tome de *The Dark Tower* et à la réédition des quatre premiers volumes de la série.

¹⁵⁵ La deuxième concordance fut publiée en 2005, un an après la publication simultanée des deux derniers tomes de *The Dark Tower*. En 2006, les deux concordances furent regroupées dans un seul et même volume, intitulé *Stephen King's The Dark Tower. The Complete Concordance*.

¹⁵⁶ Mentionnons qu'au départ, cette concordance ne devait être qu'un outil de travail pour King, afin de lui permettre d'éliminer les erreurs de continuité ainsi que de combler les oublis lors de la rédaction des trois derniers tomes de la série, qui était séparée du quatrième par six ans, et des premiers volumes par une période de plus de dix ans. C'est en constatant l'ampleur du travail de Furth que King incita cette dernière à publier le résultat de ses travaux, à la fois afin de faire connaître le fruit de ses recherches, mais également afin de doter les lecteurs d'un outil (presque !) indispensable à la lecture de *The Dark Tower*.

¹⁵⁷ Les mots en majuscules désignent un renvoi interne à un autre terme de la concordance, ce qui en vient à créer un système de références et de renvois aussi labyrinthique que l'objet de la concordance !

¹⁵⁸ Robin Furth, *op. cit.*, p. 462.

Khef is both individual and collective. It implies the knowledge a person gains from dream-life as well as his or her life-force. *Khef* is the web that binds a *ka-tet*. Those who share *khef* share thoughts. Their destinies are linked, as are their life forces.¹⁵⁹

Cette fois, c'est dans *DT3* que nous retrouvons cette utilisation de *khef*, et c'est Roland, le personnage familier avec cette expression, qui la présente à ses compagnons de route, dans ce qu'il convient d'appeler un segment didactique. Toutefois, la notion de *khef* possède également un volet philosophique :

Behind the multiple meanings of this word lies a philosophy of interconnectedness, a sense that all individuals, all events, are part of a greater pattern or plan. It also implies that through rigorous training (similar to that endured by gunslingers) the self can progress upward, rising tier to tier, until the body, if not one's ultimate destiny, is under the control of mind and will.¹⁶⁰

Finalement, en plus de cette vision quasi mystique, il existe une dernière signification, de nature plus psychologique.

An individual's *khef* is often more complex than he or she realizes. In psychological terms, *khef* accounts for all parts of ourselves, even those aspects we wish not to see. It may also account for our other selves, those "twinners" (to borrow a term from *The Talisman*) who are our manifestations in other realities, or on other levels of the Dark Tower. Our fates, for good or evil, are the result of both our own and our shared *khef*.¹⁶¹

Ainsi, avec l'existence de la concordance de Furth, le lecteur est en mesure de mieux comprendre les données xénoencyclopédiques rencontrées en cours de lecture. Par contre, il est clair que le lecteur-en-progression ne peut prendre le temps de consulter cette

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Idem.*

xénoencyclopédie, sous peine de ralentir de façon plus ou moins importante sa progression dans le texte afin d'en arriver à une meilleure compréhension, ce qui le placerait inévitablement du côté d'une lecture intensive.

Heureusement pour le lecteur extensif, King utilise régulièrement des stratégies didactiques lorsque de nouveaux termes font leur apparition. De plus, les notions xénoencyclopédiques de nature linguistique sont soulignées dans le texte à l'aide d'italiques, permettant ainsi au lecteur-en-progression d'établir des inférences minimales à l'aide du contexte entourant ces termes, ou encore de passer par-dessus lorsque la compréhension de ceux-ci n'entrave pas la compréhension de l'intrigue, situation, précisons-le, largement majoritaire dans *DT*. Ce faisant, King respecte le principe de la stratégie didactique proposée par Saint-Gelais. En effet, celle-ci est

[...] caractérisée par une altérité à la fois ostensible, circonscrite et non problématique : ostensible en ce que les différences entre le monde de référence du texte et celui du lecteur sont dûment explicitées ; circonscrite en ce que l'altérité est réduite à un ensemble limité de données ; non problématique, enfin, en ce que la reconstruction lectorale du monde fictif se fait sans difficulté – au point que le processus de reconstruction n'apparaît même pas aux yeux du lecteur.¹⁶²

Comme nous l'avons mentionné, cette situation prévaut pour la majorité des situations où le lecteur est en présence de données xénoencyclopédiques. Pourtant, il peut arriver que ce didactisme soit lui-même un obstacle à la progression. C'est entre autres le cas lorsqu'on se retrouve devant des segments didactiques qui, « [...] loin d'être indispensables à la représentation globale du monde fictif, ou même seulement à la compréhension de la suite du récit, frappent au contraire par leur "gratuité".¹⁶³ » On retrouve un excellent exemple de cette

¹⁶² Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*, op. cit., p. 144.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 147.

situation dans *The Dark Tower V: Wolves of the Calla*¹⁶⁴, quand le narrateur interrompt l'intrigue pour nous présenter une comparaison linguistique entre les mots « run » et « commala ».

In standard American English, the word with the most gradations of meaning is probably *run*. The Random House unabridged dictionary offers one hundred and seventy-eight options, [...] In the Crescent-Calla of the borderlands between Mid-World and Thunderclap, the blue ribbon for most meanings would have gone to *commala*. [...] the first definition [...] would have been "a variety of rice grown at the furthestmost eastern edge of All-World." The second one, however, would have been "sexual intercourse." The third would have been "sexual orgasm," as in *Did'ee come commala?* (The hoped-for reply being *Aye, say thankya, commala big-big.*) To wet the commala is to irrigate the rice in a dry time; it is also to masturbate. Commala is the commencement of some big and joyful meal, like a family feast (not the meal itself, do ya, but the moment of beginning to eat). A man who is losing his hair [...] is coming commala. Putting animals out to stud is damp commala. Gelded animals are dry commala, although no one could tell you why. A virgin is green commala, a menstruating woman is red commala, an old man who can no longer make iron before the forge is – say sorry – sof' commala. To stand commala is to stand belly-to-belly, a slang term meaning "to share secrets". The sexual connotations of the word are clear, but why should the rocky arroyos north of town be known as the commala draws? For that matter, why is a fork sometimes a commala, but never a spoon or a knife? There aren't a hundred and seventy-eight meanings for the word, but there must be seventy. Twice that, if one were to add in the various shadings. One of the meanings – it would surely be in the top ten [...] would be something like "come Sturgis commala," or "come Bryn-a-commala." The literal meaning would be to stand belly-to-belly with the community as a whole.¹⁶⁵

En plus d'être gratuit (la seule expression que l'on retrouve dans la suite du texte est la toute dernière, soit « come Bryn-a-commala », qui correspond à ce que Roland demande de ses compagnons de route), ce segment ralentit la lecture. De plus, il a la particularité d'apporter plus de questions que de réponses (pensons entre autres à l'utilisation du terme pour désigner un ustensile au détriment des autres), constituant ainsi un obstacle de taille à la lecture-en-progression. On retrouve un autre exemple (quoique moins extrême) de ces

¹⁶⁴ Les références subséquentes à *The Dark Tower V: Wolves of the Calla* seront faites sous l'abréviation *DT5*.

¹⁶⁵ Stephen King, 2003, *The Dark Tower V: Wolves of the Calla*, New York, Pocket Books, p. 631-632.

segments didactiques gratuits lors d'une conversation entre Jake et Roland, toujours dans *DT5*.

Yet the gunslinger was still astounded when Jake curled his fist, placed it against the left side of his chest, and said : "Roland, before Eddie and Susannah join up with us, may I speak to you dan-dihn?" *May I open my heart to your command*. But the subtext was more complicated than that, and ancient [...] It meant to turn some insoluble emotional problem, usually having to do with a love affair, over to one's dinh¹⁶⁶. When one did this, he or she agreed to do exactly as the dinh suggested, immediately and without question.

Ce segment à lui seul n'est pas gratuit, à la fois parce qu'il introduit le « touch », sorte de pouvoir télépathique et empathique que Jake possède, mais aussi parce que la décision de Roland concernant le problème de Jake aura une importance primordiale sur la suite des événements. Toutefois, il sert d'introduction à un épisode didactique qui n'ajoute rien à l'intrigue, et qui ne fait qu'ajouter des données xénoencyclopédiques supplémentaires au bagage déjà très chargé du lecteur-en-progression.

"Dan-dinh – where did you hear that, Jake?" "Never did. Picked it up from your mind, I think." [...] "What others? Tell a few." Jake looked embarrassed. "I can't remember many. Dan-dinh, that means I open my heart to you and agree to do what you say." It was more complicated than that, but the boy had caught the essence. [...] "Let's see. There's tell-a-me, which means – I think – to gossip about someone you shouldn't gossip about. [...] Roland smiled. It was actually *telamei*, but Jake had of course picked it up phonetically. [...] "There's dash-dinh, which means some sort of religious leader. [...]"¹⁶⁷

Comme ce fut le cas avec « commala », la présentation de ces différents termes n'apporte rien à l'intrigue, si ce n'est un sentiment d'altérité (que le lecteur ressent déjà depuis quatre tomes !) et l'ajout de nouveaux termes ne sert qu'à ralentir la lecture-en-

¹⁶⁶ « A *dinh* is a leader or a king. It can also mean father, as in "father of his people." » Robin Furth, *op. cit.*, p. 459.

¹⁶⁷ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, *op. cit.*, p. 503.

progression. Ironiquement, le personnage de Stephen King, que l'on rencontre dans les deux derniers tomes de la série, s'était promis exactement le contraire :

"Ves'-Ka Gan"¹⁶⁸, he says, amused by the sound of it – yet attracted, too. He has promised himself that he'll try not to stuff his Dark Tower fantasies with unpronounceable words in some made-up (not to say fucked-up) language – his editor, Chuck Verrill in New York, will only cut most of them if he does – but his mind seems to be filling up with such words and phrases all the same: ka, ka-tet, sai¹⁶⁹, soh¹⁷⁰, can-toi¹⁷¹ (that one at least is from another book of his, *Desperation*), taheen¹⁷². Can Tolkien's Cirith Ungol and H. P. Lovecraft's Great Blind Fiddler, Nyarlathotep, be far behind?¹⁷³

En plus de rendre hommage aux œuvres et aux auteurs qui l'ont inspiré, King justifie, quoiqu'à rebours, l'inclusion de termes xénoencyclopédiques au sein de *DT*. Ce faisant, le lecteur ne peut que convenir que, malgré leur statut d'obstacle à la progression, ces expressions font partie intégrante du plaisir de lecture qui caractérise une lecture intensive.

Ainsi, bien que l'utilisation par King de termes et de données xénoencyclopédiques constitue une entrave à la lecture-en-progression et que la consultation (non obligatoire) de la concordance de Robin Furth tende vers une lecture-en-compréhension, elle n'est pas suffisante pour expliquer la naissance d'une figure du Fidèle Lecteur. En effet, le lecteur « ordinaire » peut tout à fait, comme nous l'avons déjà spécifié, ne pas se soucier de

¹⁶⁸ « The Song of the Turtle. » (La tortue est l'un des douze gardiens des rayons qui supportent la Tour Sombre) Robin Furth, *op. cit.*, p. 465.

¹⁶⁹ « Although used in low speech, *Sai* appears to be a form of address that originated in High Speech. [...] *Sai* is a term of respect and can be roughly translated as "sir" or "madam". » *Ibid.*, p. 463.

¹⁷⁰ « The people of the CALLA seem to use the term *soh* rather than *Sai* when they are addressing a young person. » *Ibid.*, p. 533.

¹⁷¹ « [...] the *can-toi* have hume bodies but the heads of beasts. [...] the heads are almost invariably those of louse-infected, red-haired rats with multiple rows of teeth. » *Ibid.*, p. 69.

¹⁷² « The *taheen* servants of the CRIMSON KING have the heads of either beasts or birds but the bodies of men. » *Ibid.*, p. 243.

¹⁷³ Stephen King, 2004, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, *op. cit.*, p. 555.

l'inclusion de termes qui lui sont inconnus, sans toutefois diminuer sa capacité de compréhension *globale* de *DT*. Toutefois, l'utilisation de données xénoencyclopédiques contribue à ralentir, voire dénaturer la lecture-en-progression. Et il s'agit d'un premier pas dans l'élaboration de la figure du Fidèle Lecteur tel que nous le concevons. Il nous faut maintenant voir si le passage entre lecture intensive et lecture extensive ne se situe pas dans d'autres œuvres que celles qui composent *DT*.

2.2.2 Une impression de déjà-lu : Fidèle Lecteur, intertextualité et transfictionnalité

La deuxième difficulté de lecture à laquelle est confronté le lecteur de notre corpus est double. De plus, elle concerne la relation que *DT* entretient avec le corpus kingsien et avec la littérature de genre. De prime abord, intertextualité et transfictionnalité peuvent sembler deux façons différentes de nommer le même phénomène, à savoir la reprise d'éléments narratifs préexistants afin de les intégrer dans un nouvel ensemble. Pourtant, chaque procédé a ses particularités et on les retrouve de diverses manières tout au long de notre corpus. Toutefois, avant de plonger plus avant dans l'analyse de leurs manifestations au sein de *DT*, il convient d'en présenter une courte définition afin de bien les distinguer.

Le concept d'intertextualité a d'abord été pensé par Julia Kristeva, avant d'être repris et développé par Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Dans ce texte, Genette présente l'intertextualité comme

[...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...], qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine

intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...]¹⁷⁴

De la définition de Genette, retenons le caractère *littéral* de l'intertexte, à savoir que ce dernier concerne les emprunts à la littérature¹⁷⁵, et la gradation possible de l'emprunt intertextuel. Cela permet une certaine liberté à l'auteur ainsi qu'une plus grande flexibilité au niveau de la technique utilisée. Comme nous le verrons plus loin, King est friand de l'allusion, alors qu'il conserve la citation pour ses exergues. De plus, il arrive parfois qu'on retrouve des traces de plagiat, mais ce n'est pas la manifestation intertextuelle la plus fréquente dans *DT*.

À la question de l'intertextualité, il nous faut également ajouter une notion parente, soit celle de l'autoréférentialité, qui est omniprésente chez King, et particulièrement dans notre corpus. De façon générale, on peut définir l'autoréférentialité comme l'utilisation d'intertextes provenant des œuvres précédentes d'un même auteur. On peut découper l'autoréférentialité selon les mêmes trois formes utilisées par Genette au sujet de l'intertextualité, quoique sous une forme légèrement différente. Ainsi, un auteur qui cite le titre de l'une de ses œuvres, ou encore qui fait référence à une situation ou un personnage tiré d'une œuvre précédente en mentionnant le titre de celle-ci utilise la « citation ». Si des éléments d'un texte précédent sont repris textuellement sans qu'il soit fait mention du texte en question, il s'agit alors d'un « plagiat¹⁷⁶ ». Finalement, si l'élément (ou les éléments) repris d'une œuvre précédente est plus difficile à identifier (on pense ici au nom d'un personnage, à une allusion géographique ou encore à la référence à un événement de plus ou moins grande importance), on a affaire à une allusion. L'exemple le plus frappant de

¹⁷⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁷⁵ Précision importante, puisqu'il existe le même genre de phénomène en musique ou au cinéma par exemple, mais sous des appellations différentes

¹⁷⁶ Nous conviendrons toutefois ici qu'il ne s'agit pas d'un plagiat au sens propre, puisque cela nous engagerait dans un débat interminable à savoir si un auteur peut ou non plagier ses propres œuvres. Nous utilisons plutôt l'expression « plagiat » en référence à l'utilisation qu'en fait Genette, à savoir un emprunt littéral non déclaré.

l'autoréférentialité dans *DT* survient dans *The Wind Through the Keyhole*. Ce n'est pas un hasard s'il faut attendre le huitième tome du cycle qui est paru huit ans après *DT7* pour trouver une présence importante d'allusions. En effet, puisque *DT7* clôt le cycle de *DT*, l'ajout d'un autre tome, situé entre deux romans précédents permet à King d'adresser de nombreux clins d'œil autoréférentiels au Fidèle Lecteur, puisque ce dernier est assuré de les comprendre lors de sa première lecture, ce qui n'aurait pas été le cas dans les autres tomes de *DT*, puisque dans ce cas, ce genre d'allusions s'apparente plutôt à des prolepses.

La première allusion à un tome précédent survient très rapidement dans le récit. En effet, alors que Roland et son ka-tet prennent congé de Bix, un passeur qui effectue la traversée de la rivière Whye, ce dernier leur demande un dernier petit service.

“One other thing!” Bix called after them, and they turned back. “If you see that cussed Andy, tell him I don’t want no songs, and I don’t want my gods-damned *horrascope* read!” “Who’s Andy?” Jake called back. “Oh, never mind, you probably won’t see him, anyway.” That was the old man’s last word on it, and none of them remembered it, although they did meet Andy, in the farming community of Calla Bryn Sturgis. But that was later, after the storm had passed.¹⁷⁷

Si le simple lecteur n'y voit là qu'une simple prolepse dont il ne saisit pas encore la portée, il en va tout autrement pour le Fidèle Lecteur. En effet, ce dernier sait très bien qui est Andy, le robot malveillant amateur d'horoscope et de chansons, rencontré dans *DT5*, tout comme il connaît Calla Bryn Sturgis, ainsi que les événements qui y ont eu lieu puisqu'ils ont déjà lu ce que laisse sous-entendre la prolepse.

¹⁷⁷ Stephen King, 2012, *The Wind Through the Keyhole*, New York, Londres, Toronto, Sidney, New Delhi, Scribner, p. 16-17. À partir de maintenant, les prochaines mentions à *The Wind Through the Keyhole* se feront sous l'abréviation *DT4.5*.

De la même manière, une autre allusion attire le regard du Fidèle Lecteur, alors que le lecteur ordinaire n'y verra qu'un simple ressort dramatique. Lorsque Tim demande à Daria de veiller sur lui pendant son sommeil et de le réveiller si quelqu'un ou quelque chose approche, cette dernière lui répond par la directive 19, que Tim ne comprend pas.¹⁷⁸ Contrairement au lecteur régulier, le Fidèle Lecteur sait que cette directive 19 est implantée dans tous les robots fabriqués par la North Central Positronics. Elle renvoie également à Andy, qui s'est servi de cette directive pour nuire à Roland et son ka-tet dans *DT5*. Et, comme dans le cas d'Andy, cette directive peut être annulée au moyen d'un mot de passe. « Daria paused. There was a loud click. Then : "Directive Nineteen." [...] "To bypass Directive Nineteen, speak your password. You may be asked to spell."¹⁷⁹ » Le Fidèle Lecteur est le seul à posséder l'information sous-entendue dans ce passage, à savoir le mot de passe utilisé par Eddie, toujours dans *DT5*.

Mis à part ce « réseau » d'allusions, on en retrouve une autre, qui s'avère être en même temps un clin d'œil de King au Fidèle Lecteur. En effet, lorsque le percepteur de taxes explique à Tim la raison de son intérêt pour les circonstances de la mort du père de celui-ci, il lance un commentaire qui est lourd de sens.

My curiosity was aroused. Not because Big Ross is a taxpayer – or *was* – although that's what I'd've told the toothless multitude, were any member of it trig enough – and brave enough – to ask. No, it was curiosity for its own sake, because *wanting to know secrets has always been my besetting vice. Someday 'twill be the death of me, I have no doubt.*¹⁸⁰

Cette fois, c'est sur le percepteur de taxes¹⁸¹ que le Fidèle Lecteur possède un avantage. En effet, ce dernier sait à quel point cette affirmation est fondée. En effet, à cause de son

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 211.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 222.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 160. Nous soulignons.

¹⁸¹ Qui, comme nous le verrons plus loin est en fait un autre déguisement de Walter/Flagg.

désir d'accéder à la plus haute pièce de la Tour Sombre à l'aide de Mordred, Flagg est tué puis dévoré par celui-ci dans *DT7*. L'ironie de la situation n'est pas perdue pour le Fidèle Lecteur, alors que pour le lecteur occasionnel ce commentaire n'a aucune conséquence. Puisque l'autoréférentialité est liée à un autre concept sur lequel nous reviendrons dans un chapitre subséquent. Toutefois, nous tenions à donner quelques exemples du processus afin de bien faire comprendre son importance ainsi que l'intérêt pour le Fidèle Lecteur.

Concentrons-nous maintenant sur un autre concept qui nous permet de revenir sur la question des difficultés de lecture. Le terme de « transfictionnalité », pour sa part, apparaît pour la première fois chez Richard Saint-Gelais, dans son essai *L'empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*, paru en 1999. Pour Saint-Gelais,

On parlera de relations transfictionnelles lorsque deux œuvres ou plus (d'un seul auteur ou non), indépendantes en tant qu'œuvres, sont malgré tout liées à hauteur de fiction, soit par la reprise de personnages, soit par celle du cadre général où se déroulent les différents récits.¹⁸²

De cette définition générale, nous retiendrons la notion de retour des personnages, puisque cette dernière nous apparaît pertinente pour l'étude de notre corpus. Toutefois, il importe de spécifier que, tout comme la transfictionnalité, la reprise de personnages possède elle aussi ses règles internes. Tout d'abord, il faut noter que

Le personnage reparaissant a un statut progressif. La discontinuité de ses apparitions permet de dégager des unités, et la continuité de son identité fait que ces unités sont pensables de façon synthétique, c'est-à-dire additionnable. Le lecteur découvre alors que tel personnage est reparaissant lorsqu'il a compté au moins deux occurrences de cette créature dans une succession de romans. Le lecteur exerce une activité comptable pour distinguer les

¹⁸² Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*, op. cit., p. 346.

interventions uniques des personnages – considérés alors comme disparaissants – des occurrences multiples qui sanctionnent leur caractère reparaissant.¹⁸³

Tout comme l'intertextualité, la transfictionnalité et le retour de personnages demandent un effort de la part du lecteur, à la fois pour reconnaître dans le texte les éléments « empruntés », mais également pour être en mesure d'identifier correctement l'œuvre originale où ont été effectués ces emprunts. Mais dans le cas du personnage reparaissant, comme l'appelle Daniel Aranda, il ne lui suffit pas d'être remarqué lors de deux occurrences différentes pour obtenir son statut. En fait, comme le mentionne Matthieu Letourneux, pour qu'il y ait un « effet » de personnage récurrent, « [...] il faut que la reprise du nom [du personnage] [...] soit motivée par des éléments insistant sur la continuité ontologique de l'être désigné.¹⁸⁴ » Ainsi, il ne suffit pas que deux personnages portent le même nom pour en faire un personnage reparaissant. Afin d'éviter la simple coïncidence, l'auteur doit respecter ce que Letourneux nomme la « continuité ontologique ». Celle-ci implique que le personnage transfictionnel doit conserver les mêmes caractéristiques physiques et psychologiques, à moins qu'un changement ne soit justifié par un événement antérieur à sa réapparition.

Qu'il s'agisse d'intertextualité ou de transfictionnalité, les deux procédés nécessitent une certaine attention de la part du lecteur, pour que ce dernier puisse identifier les éléments repris et ensuite les replacer dans leur contexte. Ce faisant, la progression est ralentie au profit d'une meilleure compréhension, modifiant ainsi le régime de lecture. Mais concrètement, comment se présentent ces phénomènes dans *DT*, et quel impact ont-ils sur l'élaboration de la figure du Fidèle Lecteur ?

¹⁸³ Daniel Aranda, 2001, « Le lecteur dans le retour. L'élaboration du personnage récurrent par l'instance lectrice », In *Poétique*, no 128, p. 410.

¹⁸⁴ Matthieu Letourneux, 2007, « Le récit de genre comme matrice transfictionnelle », In René Audet (dir.) et Richard Saint-Gelais (dir.) 2007, *La fiction, suites et variations*, Québec, Éditions Nota Bene, p. 75.

2.2.3 Je ne vous ai pas déjà lu quelque part ? Intertextualité, autoréférentialité et lecture extensive

On retrouve un début de réponse à ces questions chez Sophie Rabau, pour qui

Chaque auteur calcule non pas exactement le sens qu'il donne à l'intertexte, mais plutôt la compétence qu'il exige de son lecteur, entre l'ignorance totale de l'intertexte qu'il n'a pas même besoin de reconnaître (tel est le cas par exemple du plagiat) et la nécessité absolue d'une connaissance de l'intertexte, en passant par une information sur l'intertexte que l'auteur donne au lecteur dans le péri-texte [...] Certains textes enfin mettent le lecteur en alerte sans pour autant lui donner les moyens d'élucider exactement les effets intertextuels. [...] L'intertextualité engage un défi herméneutique où la lecture linéaire devrait à chaque instant se résoudre en une verticularité intertextuelle mais se poursuit pourtant, où l'interprétation est absolument nécessaire mais en même temps peut-être superflue.¹⁸⁵

Dans cette section, nous nous concentrerons sur le « défi herméneutique » de l'intertextualité, en mettant en lumière différents segments intertextuels, en plus d'étudier l'importance des compétences que King exige de ses lecteurs. Les premières marques d'intertextualité que l'on retrouve dans *DT* sont de l'ordre de l'allusion. De plus, elles ne portent pas sur des œuvres littéraires, mais plutôt sur d'autres éléments de la culture populaire, plus précisément la musique et le cinéma. Ainsi, en arrivant près d'une ville nommée Tull, Roland est accueilli par « [...] the uncannily clear notes of a honky-tonk piano playing "Hey Jude."¹⁸⁶ » À cet instant, il se peut que le lecteur n'établisse aucun parallèle entre la chanson jouée au piano mécanique et celle popularisée par les Beatles. Tout au plus pourrait-il s'agir d'une coïncidence, les deux morceaux ayant le même titre. Cette impression peut être renforcée par le fait que la chanson entendue par Roland est jouée au piano, dans un style « honky-tonk », ce qui ne correspond évidemment pas à la version « originale » des Beatles.

¹⁸⁵ Sophie Rabau (compil.), 2002, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, p. 35.

¹⁸⁶ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. 22.

Mais l'allusion intertextuelle se voit confirmée quelques pages plus loin, alors que « a fool's chorus of half-stoned voices was rising in the final protracted lyrics of "Hey Jude" – "Naa-naa-naa naa-na-na-na ... hey, Jude ..." – as he entered the town proper.¹⁸⁷ » L'ajout de paroles au titre de la chanson vient confirmer qu'il s'agit bel et bien d'une référence intertextuelle. Toutefois, malgré l'irruption inattendue d'une chanson tirée du répertoire populaire (même les lecteurs qui ne sont pas des amateurs des Beatles connaissent cette chanson et une partie des paroles), rien n'indique que la progression de la lecture soit vraiment ralentie. L'épisode soulève tout au plus une réflexion amusée du lecteur, qui se fait la remarque que l'univers de Roland est peut-être plus proche du nôtre que ce qu'il paraissait au premier regard.

Cet effet de similarité entre également en jeu lorsque Roland rencontre ses futurs compagnons de route, qui proviendraient de notre propre monde. Ainsi, lorsqu'il discute avec Jake, un jeune garçon de onze ans affirmant venir de New York, il apprend que ce dernier a croisé l'homme en noir qu'il poursuit inlassablement dans le désert. Et Jake ajoute ceci au sujet de sa rencontre : « I thought he might be the ghost of a priest, like in this movie I saw once, only Zorro figured out he wasn't a priest at all, or a ghost, either. He was just a banker who wanted some land because there was gold on it.¹⁸⁸ » Nul besoin de connaître le titre exact du film pour reconnaître l'allusion à un personnage très connu de la littérature et du cinéma populaire, à savoir Zorro, justicier masqué protégeant la population du Nouveau-Mexique et de la Californie au 19^e siècle. Là encore, il est improbable que le lecteur interrompe ou ralentisse sa lecture afin de s'interroger plus avant sur la provenance de l'allusion intertextuelle. Pour l'instant, ce n'est pas l'effet recherché par King. Il faut plutôt mettre ces références intertextuelles sur le compte d'un désir de réalisme, qui se traduit ainsi par la multiplication des références à des œuvres de la culture (majoritairement) américaine.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 102.

Toutefois, la situation évolue rapidement, et, dès le deuxième tome de *DT*, de nouveaux effets intertextuels font leur apparition. L'un d'eux revient périodiquement tout au long de la série. Il s'agit de ce que nous appelons, faute d'un terme déjà existant, une allusion répétitive. Le premier exemple de cette manifestation se retrouve dans *The Dark Tower II : The Drawing of the Three*¹⁸⁹. On y retrouve, comme dans le cas de *Hey Jude*, la mention spécifique d'une œuvre par son titre : « [...] there was suddenly the feeling of being two people... of being possessed, like the little girl in *The Exorcist*.¹⁹⁰ » L'utilisation d'une référence populaire dans un contexte donné permet de nouveau au lecteur de ressentir une certaine familiarité avec l'univers des personnages. Là encore, tout le monde connaît l'histoire de cette petite fille possédée par le diable et du combat mené par deux prêtres pour la libérer de l'emprise démoniaque, même si tous n'ont pas lu le roman ou vu le film.

Comme ce fut le cas avec *Hey Jude*, il est peu probable que le lecteur fasse grand cas de la mention d'une œuvre du répertoire populaire, surtout lorsque le personnage qui en fait mention semble appartenir à « notre » monde. Mais qu'en est-il lorsque cette même œuvre est de nouveau convoquée plus loin dans le texte ? Cette seconde occurrence survient lors d'une partie de « Quelques arpents de pièges » (*Trivial Pursuit*) : « "Okay. The question is, 'What enormously popular novel by William Peter Blatty, set in the posh Washington D. C. suburb of Georgetown, concerned the demonic possession of a young girl?'"¹⁹¹ » Bien que dans les deux cas il s'agisse de la même référence, la manière dont celle-ci est amenée est fort différente. Alors que dans la première occurrence, c'est le titre qui est donné, avec un petit indice quant à l'histoire associée à ce titre, la seconde fonctionne de manière inversée. Ainsi, plutôt que de donner le titre à nouveau, l'information est laissée en blanc, alors que le synopsis est beaucoup plus développé que lors de la première mention.

¹⁸⁹ Les références subséquentes à *The Dark Tower II : The Drawing of the Three* seront faites sous l'abréviation *DT2*.

¹⁹⁰ Stephen King, 2003, *The Dark Tower II : The Drawing of the Three*, New York, Signet, p. 47. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 130-131.

Cet « écho » intertextuel soulève une question pertinente, celle du rôle dévolu au lecteur dans la compréhension et le décodage des passages intertextuels. En effet,

[...] il appartient au lecteur non seulement de déchiffrer la présence de l'intertexte mais encore d'interpréter ses effets. La manière dont l'intertextualité sollicite la mémoire et le savoir du lecteur, le rôle décisif qu'elle lui assigne, sont essentiels : la lecture de l'intertexte n'est pas réservée à une approche savante et érudite de la littérature ; au contraire, le propre de l'intertexte est d'engager un protocole de lecture particulier, qui requiert du lecteur une participation active à l'élaboration du sens.¹⁹²

Voilà un premier point de jonction entre une lecture-en-progression et une lecture-en-compréhension. En effet, le lecteur peut bien, s'il le désire, ne pas se préoccuper de la présence de tels intertextes, sans que sa compréhension de l'œuvre n'en soit affectée. Par contre, la multiplication des intertextes, ainsi que des passages autoréférentiels ralentit la lecture et incite à une remise en question de l'illusion référentielle. Le parfait exemple de cette situation se retrouve dans *The Dark Tower VI: Song of Susannah*¹⁹³, quand Eddie réalise que la majeure partie de ce qu'ils ont vécu dans *DT5* n'était en fait qu'un gigantesque intertexte.

"One of the movies we watched was about these Mexican peasants – *folken*, if it does ya – who hired some gunslingers to protect them from the *bandidos* who came every year to raid their village and steal their crops. Does any of this ring a bell?" Roland looked at him with gravity and what might have been sadness. "Yes. Indeed it does." "And the name of Tian's village. I always knew it sounded familiar, but I didn't know why. Now I do. The movie was called *The Magnificent Seven*, and just by the way, Roland, how many of us were in the ditch that day, waiting for the Wolves?" [...] Roland took a moment to cull his memory, then said : "You, me, Susannah, Jake, Margaret, Zalia, and Rosa. There were more [...] but seven fighters." "Yes. And the link I couldn't quite make was to the movie's director. [...] He's the

¹⁹² Nathalie Piégay-Gros, 1996, *Introduction à l'intertextualité*, Collection « Lettres supérieures », Paris, Dunod, p. 3-4.

¹⁹³ Les références subséquentes à *The Dark Tower VI: Song of Susannah* seront faites sous l'abréviation *DT6*.

dinh." Roland nodded. "The dinh of *The Magnificent Seven* was a man named John Sturges¹⁹⁴." ¹⁹⁵

Cette fois, il est impossible pour le lecteur d'ignorer la présence de l'allusion, puisqu'elle est mise de l'avant par l'un des personnages de l'histoire ! Certains lecteurs mettront sans doute ce parallèle sur le compte d'une coïncidence ou d'une liberté narrative de la part de King, mais une fois le stratagème éventé et les ressemblances mises de l'avant, il est impossible de faire comme si de rien n'était, la lecture extensive est compromise. En effet, si certains lecteurs plus « alertes » ont pu avoir la puce à l'oreille lors de la lecture de *DT5*, les autres découvrent avec stupeur qu'ils sont passés par-dessus un énorme clin d'œil culturel de la part de King. De plus, ce nouvel éclairage apporté sur l'intrigue du tome précédent peut inciter certains lecteurs à revenir sur leur lecture, afin de découvrir de nouveaux indices intertextuels, ou encore dans le but de comprendre comment l'allusion a été exploitée tout au long du récit.

En plus de la reprise d'un schéma narratif, comme ce fut le cas avec *DT5*, il existe également des réseaux intertextuels qui se répondent à l'intérieur d'un même tome, ou encore qui couvrent plusieurs tomes de la série. C'est dans *DT3* que l'on retrouve un exemple du premier type de réseaux. L'exergue du roman est en fait un poème de T. S. Eliot :

A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock

¹⁹⁴ Rappelons également, par pur plaisir encyclopédique, que l'acteur principal de *The Magnificent Seven* se nomme Yul Brynner.

¹⁹⁵ Stephen King, 2004, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, New York, Pocket Books, p. 272-273.

(Come in under the shadow of this red rock),
 And I will show you something different from either
 Your shadow in the morning striding behind you
 Or your shadow at evening rising to meet you;
 I will show you fear in a handful of dust.
 — T. S. ELIOT

“The Waste Land”¹⁹⁶

Malgré l’absence de guillemets au début et à la fin du poème, on conviendra ici qu’il s’agit bien d’une citation, telle que définie par Genette et qu’en soi, cet exergue constitue déjà un segment intertextuel. Mais on peut déjà établir une seconde relation intertextuelle, cette fois entre le titre du poème de T. S. Eliot (« The Waste Land ») et le sous-titre du roman (*The Waste Lands*). Ce rapprochement est cautionné par King à la fin de *DT6*, dans ses « Pages from a Writer’s Journal » :

October 7th, 1989

I started the next Dark Tower book today [...] I think I’ll call this one The Wastelands. [...]

October 9th, 1989

No – Waste Lands. 2 words, as in the T. S. Eliot poem (his is actually “The Waste Land,” I think).¹⁹⁷

¹⁹⁶ Stephen King, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, op. cit., p. 14. C’est l’auteur qui souligne.

¹⁹⁷ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, op. cit., p. 527-528. C’est l’auteur qui souligne.

Au-delà de ce premier écho, on retrouve d'autres références, à la fois au poème de T. S. Eliot, et au poète, toujours à propos son texte. Ainsi, l'essai d'anglais de fin d'année de Jake est coiffé de deux citations, dont l'une très familière :

MY UNDERSTANDING OF TRUTH

by John Chambers

"I will show you fear in a handful of dust."

— T. S. "BUTCH" ELIOT

"My first thought was, he lied in every word."

— ROBERT "SUNDANCE" BROWNING¹⁹⁸

La citation de T. S. Eliot correspond au dernier vers de son poème, tel qu'on le retrouve en exergue à *DT3*. Ainsi, en plus d'être une citation intertextuelle de l'œuvre d'Eliot, elle correspond également à une reprise textuelle du roman de King. Cette intertextualité circulaire est encore compliquée par une autre citation attribuée à Robert Browning, sur qui nous nous attarderons plus longuement dans un chapitre subséquent¹⁹⁹, mais également par les surnoms attribués aux poètes, qui forment à eux deux un troisième segment intertextuel. En effet, « Butch » et « Sundance » font référence à Butch Cassidy et au Sundance Kid, deux pilleurs de banque faisant partie du *Wild Bunch*, une bande de criminels active vers la fin du 19^e siècle. On peut relier l'intertexte à *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, western de 1969.

¹⁹⁸ Stephen King, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, op. cit., p. 141.

¹⁹⁹ Après tout, King s'est ouvertement inspiré de son poème narratif *Childe Roland to the Dark Tower Came* afin d'écrire son cycle de *The Dark Tower* !

Par ce triple intertexte, King parvient à montrer que, « plus qu'une dissémination du sens dans un tissu textuel, l'intertextualité est [...] une forme de travail herméneutique, la lecture d'un auteur qui fait appel en retour à la compétence d'un lecteur.²⁰⁰ » C'est justement cette compétence, doublée du travail de mémoire propre à l'intertextualité qui est mise à contribution dans *DT3*, lorsque le lecteur rencontre les divers segments intertextuels tirés de l'exergue du roman, et sur lesquels nous souhaitons nous pencher de nouveau, après cette (longue) parenthèse.

Alors que Jake s'apprête à entrer dans une maison de Dutch Hill, un quartier new-yorkais, censée contenir un portail vers le monde de Roland, un fragment de poème lui revient en tête.

[...] something Ms. Avery had read to them. It was supposed to be about the plight of modern man, who was cut off from all his roots and traditions, but to Jake it suddenly seemed that the man who had written that poem must have seen this house : *I will show you something different from either/Your shadow in the morning striding behind you/Or your shadow at evening rising to meet you;/I will show you...* "I'll show you fear in a handful of dust," Jake muttered, and put his hand on the doorknob.²⁰¹

Comme dans le cas de la citation coiffant son essai final, cet extrait est tiré du poème de T. S. Eliot placé en exergue de *DT3*. La particularité de cette situation tient au fait que Jake ne semble pas se souvenir d'avoir utilisé une partie de cette œuvre (à savoir le dernier vers, qu'il murmure d'ailleurs à voix haute dans le passage qui précède). Il revient donc au lecteur de reconnaître à la fois qu'il se trouve devant un segment intertextuel, mais également que ce dernier correspond à un intertexte, à savoir l'essai final de Jake, présenté comme un texte indépendant à l'intérieur du roman. Il devient ainsi de plus en plus évident qu'une lecture-en-progression de *DT* rencontre de sérieuses difficultés, et que c'est au prix d'un certain effort

²⁰⁰ Sophie Rabau (compil.), *op. cit.*, p. 36.

²⁰¹ Stephen King, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, *op. cit.*, p. 277. C'est l'auteur qui souligne.

que le lecteur peut poursuivre une lecture extensive du texte, alors que de nombreux éléments intertextuels favorisent plutôt une lecture-en-compréhension, voire une relecture du texte.

Cette situation se concrétise lorsque Susannah et Eddie parviennent au terminus de Blaine, un monorail représentant leur seule chance de poursuivre leur quête, après avoir traversé la ville dévastée de Lud.

High up on the wall, a series of sculpted heads seemed to push out of the marble, peering down at them from the shadows – stern men with the harsh faces of executioners who are happy in their work. Some of the faces had fallen from their places and lay in granite shards and splinters seventy or eighty feet below their peers. Those remaining were spiderwebbed with cracks and splattered with pigeon dung. “*A heap of broken images, where the sun beats and the dead tree gives no shelter,*” Susannah murmured, and at these words Eddie felt gooseflesh waltz across the skin of his arms and chest and legs. “*What’s that, Suze?*” “*A poem by a man who must have seen Lud in his dreams,*” she said.²⁰²

À cette occasion, plutôt que le dernier vers du poème, c’est le premier qui est sollicité. En plus d’être amenés par un personnage différent, l’intertexte et son contexte diffèrent de celui mis de l’avant par Jake. Si ce dernier imagine qu’Eliot a visité la maison de Dutch Hill, Susannah pour sa part est convaincue qu’il a plutôt vu la ville de Lud en rêve. Cette double vision d’un même intertexte illustre bien le fait que « l’intertextualité sollicite fortement le lecteur : il appartient à celui-ci non seulement de reconnaître la présence de l’intertexte, mais aussi de l’identifier puis de l’interpréter.²⁰³ » Dans ce cas-ci, l’identification et l’interprétation d’un intertexte ne sont pas les seules responsabilités que le lecteur se voit donner. Il doit également être en mesure de repérer et de comparer les différents échos intertextuels, ne serait-ce que pour donner un sens à l’utilisation répétitive d’intertextes provenant du poème présenté en exergue. Cette fois encore, la lecture extensive est mise à mal, au profit d’une

²⁰² *Ibid.*, p. 483. Nous soulignons.

²⁰³ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 94.

lecture intensive. Mais l'auteur a plus d'un tour dans son sac et n'a pas fini de s'amuser avec différents types d'intertextes.

Il existe également des réseaux intertextuels couvrant plusieurs tomes. Le meilleur exemple de ce genre de manifestation dans *The Dark Tower* est sans contredit *The Wizard of Oz*²⁰⁴. On en retrouve une première allusion dans *DT2*, lorsqu'Eddie et Roland font la rencontre de Susannah. « "Won't somebody please explain where I am and how I got here?" the woman in the wheelchair asked – almost pleaded. "Well, I'll tell you one thing, Dorothy," Eddie said. "You ain't in Kansas anymore."²⁰⁵ » Cette référence est intrigante, puisqu'elle se situe entre l'allusion et le plagiat. En effet, la mention de Dorothy et du Kansas nous oriente vers *The Wizard of Oz* sans que la référence ne soit explicitement donnée, et l'expression « you ain't in Kansas anymore » est une paraphrase de l'exclamation de Dorothée lors de son arrivée au pays d'Oz.²⁰⁶ Non seulement King aime-t-il parsemer son texte de références intertextuelles, mais, de plus, il prend un malin plaisir à complexifier la tâche du lecteur en amalgamant les différentes formes d'intertextes.

Une autre difficulté s'ajoute à celle associée au mélange des manifestations intertextuelles. En effet, tout comme le segment intertextuel concernant *The Exorcist*, on retrouve des échos de *The Wizard of Oz* dans plusieurs tomes de *DT*, à la différence que ceux-ci se présentent comme des ondulations concentriques à partir d'un point d'origine très large. Ainsi, à partir de cette première allusion, les références subséquentes à *The Wizard of Oz* comme manifestations intertextuelles seront plus nombreuses, mais également plus « précises », en ce sens que la référence est de plus en plus directe, et que les emprunts intertextuels sont de plus en plus étendus, jusqu'à culminer dans *The Dark Tower IV : Wizard*

²⁰⁴ Pour le segment concernant cette œuvre, nous utiliserons le titre du film, plutôt que celui du roman (qui est *The Wonderful Wizard of Oz*), puisque la très grande partie des références sont tirées de l'œuvre cinématographique plutôt que de l'œuvre littéraire.

²⁰⁵ Stephen King, *The Dark Tower II : The Drawing of the three*, op. cit., p. 262.

²⁰⁶ La citation exacte, telle qu'on la retrouve dans le film *The Wizard of Oz* est la suivante : « Toto, I've a feeling we're not in Kansas anymore. »

and *Glass*²⁰⁷. Mais avant d'en arriver là, il convient de s'intéresser aux autres rappels intertextuels tirés de cette œuvre. Ainsi, dans *DT3 : The Waste Lands*, Eddie se moque des conseils de Roland, qui est le seul personnage familial avec leur environnement et les aptitudes nécessaires à leur survie.

"Roland, Eagle Scout of Oz," Eddie said, and giggled as he unslung the waterskin. "What is this Oz?" "A make-believe place in a movie," Susannah said. "Oz was a lot more than that. My brother Henry used to read me the stories once in a while. I'll tell you one some night, Roland." "That would be fine," the gunslinger replied seriously. "I am hungry to know more of your world." "Oz isn't our world, though. Like Susanah said, it's a make-believe place –"
 „²⁰⁸

Cette fois, le lecteur a accès à plus de détails concernant l'allusion intertextuelle. Susannah fait référence à la version cinématographique, alors qu'Eddie, pour sa part, insiste sur les nombreuses histoires écrites relatives au pays d'Oz. Toutefois, tous deux s'entendent pour dire qu'il s'agit d'une œuvre de fiction, et qu'Oz est un endroit imaginaire. Comme dans le cas de l'allusion précédente, aucune référence n'est textuellement fournie, mais *The Wizard of Oz* est une œuvre faisant partie intégrante de la culture populaire américaine, et le lecteur n'a pas besoin du titre de l'œuvre pour reconnaître les allusions qui y sont faites.

Les segments intertextuels suivants sont beaucoup plus rapprochés et ils constituent, une fois assemblés, un nouveau pan de l'intertexte du *Wizard of Oz*. Ainsi, lorsque le narrateur mentionne que

They reached the shoes at mid-morning. Beyond them, clearer now, stood the glass palace. It glimmered a delicate green shade, like the reflection of a lily pad in still water. There

²⁰⁷ Les références subséquentes à *The Dark Tower IV : Wizard and Glass* seront faites sous l'abréviation *DT4*.

²⁰⁸ Stephen King, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, op. cit., p. 87.

were shining gates in front of it; red pennons snapped from its towers in a light breeze. The shoes were also red.²⁰⁹

La conjonction de souliers rouges (de rubis) et d'un palais de verre vert (d'émeraude) permet au lecteur de confirmer ce dont il se doutait probablement déjà, à savoir que l'intertexte du *Wizard of Oz* joue un rôle de plus en plus important au fil de la progression du récit. En ce sens, un épisode survenant tout de suite après la découverte des souliers²¹⁰ est très révélateur.

And you're thinking what I'm thinking, aren't you?" "I guess I am." "You, Jake?" Instead of answering with words, Jake picked up the other Oxford [...] and clapped them briskly together three times. It meant nothing to Roland, but both Eddie and Susannah reacted violently, looking around, looking especially at the sky, as if expecting a storm born out of this bright autumn sunshine. They ended up looking at the glass palace again... and then at each other, in that knowing, round-eyed way [...]²¹¹

Le passage que nous avons souligné établit un lien de complicité entre le lecteur et les trois personnages provenant de New York, puisque, contrairement à Roland, les quatre autres connaissent les conséquences engendrées par le fait de claquer trois fois les talons des souliers de rubis.²¹² La connaissance (encyclopédique) commune des trois personnages au sujet de cet intertexte est renforcée par une discussion entre eux, conversation qui laisse Roland de côté.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 650.

²¹⁰ Qui, contrairement aux souliers de rubis de la véritable Dorothée, ne sont pas faits de rubis, en plus de refléter la personnalité de leur propriétaire.

²¹¹ Stephen King, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, *op. cit.*, p. 651-652. Nous soulignons.

²¹² Rappelons que c'est la consigne que donne Glinda la gentille sorcière à Dorothée afin de permettre à cette dernière de rentrer chez elle au Kansas. Il est également à noter que la peur d'Eddie et de Susannah à propos d'une tornade (ou plus spécifiquement d'une tempête) n'est pas justifiée par ce passage intertextuel. En effet, c'est au début de *The Wizard of Oz* que Dorothée est transportée au pays d'Oz grâce à un cyclone qui l'emporte dans sa maison. Lors de son retour au Kansas, elle ne fait que claquer des talons et se retrouve transportée dans sa chambre. Quant à savoir s'il s'agit d'une erreur de la part de King ou plutôt d'une modification volontaire du contexte de l'intertexte, rien ne nous permet de nous prononcer.

In a creaky chortle that reminded Roland unnervingly of Rhea, Jake Chambers cried : "I'll get you, my pretty! And your little dog, too!" Roland stared at him, trying not to gape. "Only in the movie, the witch wasn't riding a broom," Jake said. "She was on her bike, the one with the basket on the back." "Yeah, no reap-charms, either," Eddie said. "Would have been a nice touch, though. I tell you, Jake, when I was a kid, I used to have nightmares about the way she laughed." "It was the monkeys that gave me the creeps," Susannah said. "The flying monkeys."²¹³

Plusieurs nouveaux éléments sont introduits afin d'enrichir l'intertexte du *Wizard of Oz*, tout en demeurant dans le domaine de l'allusion. Il est à noter que, contrairement au segment intertextuel de *The Magnificent Seven*, celui-ci voit son origine clairement posée, et ce, au fur et à mesure que les épisodes intertextuels surviennent. De plus, un parallèle est établi entre l'importance de *The Wizard of Oz* dans la culture américaine et son utilisation extensive dans *DT*. Pour ce faire, le lecteur a d'abord droit à un résumé de l'histoire (ce dernier étant évidemment destiné à Roland, le seul à ne pas connaître *The Wizard of Oz*).

They told him a story almost every American child of the twentieth century knew, about a Kansas farmgirl named Dorothy Gale who had been carried away by a cyclone and deposited, along with her dog, in the Land of Oz. *There was no I-70 in Oz, but there was a yellow brick road which served much the same purpose, and there were witches, both good and bad. There was a ka-tet comprised of Dorothy, Toto, and three friends she met along the way : the Cowardly Lion, the Tin Woodman, and the Scarecrow. They each had [...] a fondest wish, and it was with Dorothy's that Roland's new friends (and Roland himself, for that matter) identified the most strongly : she wanted to find her way home again. "The Munchkins told her that she had to follow the yellow brick road to Oz," Jake said, "and so she went. She met the others along the way, sort of like you met us, Roland—" [...] "—and eventually they got there. To Oz, the Emerald Palace, and the guy who lived in the Emerald Palace." He looked toward the glass palace ahead of them, greener and greener in the strengthening light, and then back to Roland.*²¹⁴

L'intérêt particulier de cet extrait réside dans les endroits soulignés. Ils montrent de quelle façon King entremêle l'intrigue du *Wizard of Oz* avec celle de Roland et de ses compagnons de voyage, en plus d'intégrer des notions propres à *DT* dans l'histoire de

²¹³ Stephen King, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, op. cit., p. 653.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 653-654. Nous soulignons.

Dorothée et de ses amis. Ce faisant, le lecteur en vient à réaliser qu'il existe des similitudes évidentes entre les aventures de Dorothée et celles de Roland et ses compagnons, et ce, à partir de *DT2*, où Roland « tire » les premiers membres de son *ka-tet*²¹⁵. Puisque *DT2* et *DT3* sont associés aux événements se déroulant dans *The Wizard of Oz*, il est logique de penser que la suite de *DT4* devrait également correspondre à ceux-ci. Et c'est bien ce qui se produit, avec certaines modifications et quelques ajouts permettant au lecteur de comprendre qu'il se trouve toujours dans l'univers de *DT*. Ainsi, plutôt qu'un faux magicien, c'est le Tick-Tock Man, l'ancien chef d'une tribu de guerriers de la ville de Lud qui se cache derrière la voix d'Oz et qui actionnait les effets spéciaux qui sont censés terrifier Roland et ses amis.

Le segment intertextuel du *Wizard of Oz* ne se conclut toutefois pas sur l'apparition de Glinda et du retour à la maison des personnages, mais plutôt avec la dernière confrontation entre Roland (et son *ka-tet*) et Randall Flagg, l'homme en noir qu'il poursuit depuis *DT1*. Après cette rencontre, les quatre compagnons se retrouvent de nouveau sur la route, avec le Palais d'Émeraude très loin derrière eux, et des « souliers de rubis » qui semblent avoir perdu tous leurs pouvoirs. Avec *DT5*, c'est la deuxième fois que King s'inspire plus ou moins librement d'une œuvre de la culture populaire afin de construire sa propre intrigue. Ce faisant, il parsème ses textes d'indices intertextuels, et c'est au lecteur qu'il appartient de repérer, de déchiffrer et, finalement, d'en extraire le sens. À travers les huit tomes de *DT*, King propose une véritable chasse au trésor intertextuelle, où certains intertextes sont évidents et à la vue de tous, alors que d'autres demandent une plus grande part de travail de la part du lecteur. On retrouve cette situation dans le dernier intertexte que nous souhaitons aborder.

Dans la préface à *DT2*, King indique au lecteur l'une de ses influences littéraires : « *The Drawing of the Three* is the second volume of a long tale called *The Dark Tower*, a tale

²¹⁵ De manière générale, « *ka-tet* means "one made from many." *Ka* refers to destiny; *tet* refers to a group of people with the same interests or goals. *Ka-tet* is the place where men's lives are joined by fate. » Robin Furth, *op. cit.*, p. 461.

inspired and to some degree dependent upon Robert Browning's narrative poem "Childe Roland to the Dark Tower Came".²¹⁶ » Malgré cet aveu, il faut attendre *DT3* avant d'avoir confirmation d'un emprunt intertextuel chez Browning de la part de King. Il s'agit de la deuxième citation coiffant l'essai final de Jake dont nous avons déjà parlé. Par contre, dans *DT4*, on retrouve le même emprunt, dans un tout autre contexte : « And now, all these years later, it seemed to him [Roland] that the most horrible fact of human existence was that broken hearts mended. *My first thought was, he lied in every word/That hoary cripple, with malicious eye...* What words? Whose poem?²¹⁷ » Bien qu'un vers ait été ajouté, le lecteur attentif est en mesure à la fois d'associer cette allusion à celle inscrite par Jake dans son essai, en plus d'être en mesure de répondre aux questions de Roland. Toutefois, il faut attendre *DT7* avant de pouvoir prendre la pleine mesure de l'intertexte de Browning dans le cycle de *DT*. Lors d'un passage relatant une séance d'écriture de Stephen King, on apprend que sur sa table à café se trouve un livre

[...] that came via FedEx from his office in Bangor just this morning: *The Complete Poetical Works of Robert Browning*. It contains, of course, "Childe Roland to the Dark Tower Came," the narrative poem that lies at the root of King's long (and trying) story. An idea suddenly occurs to him [...] "One place for the poem, old boy," King says, and tosses the book back onto the coffee-table. It's a big 'un, and lands with a thud. "One place and one place only."²¹⁸

Outre la question de la mise en abyme suscitée par la présence d'un personnage nommé Stephen King écrivant une histoire ayant pour titre *The Dark Tower*, notre attention est retenue par l'avertissement de la présence *future* d'un intertexte, qui pourrait être une véritable citation. Contrairement aux différents segments intertextuels que nous avons déjà étudiés, celui-ci semble fonctionner à l'envers. Ainsi, avant même d'avoir sous les yeux la référence intertextuelle, le lecteur sait déjà ce qu'il devra chercher. Reste à savoir quel est l'endroit idéal que King choisit pour intégrer le poème. La réponse à cette question survient

²¹⁶ Stephen King, *The Dark Tower II : The Drawing of the three*, op. cit., p. 9.

²¹⁷ Stephen King, *The Dark Tower IV : Wizard and Glass*, op. cit., p. 67.

²¹⁸ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 676.

près de deux cents pages plus loin, alors que Roland et Susannah découvrent un étrange document dans la maison d'un monstre ayant tenté de les tuer.

It was a photocopy of a poem by Robert Browning. King had written the poet's name in his half-script, half-printing above the title. [...] the title of the poem was "Childe Roland to the Dark Tower Came." It was narrative in structure, the rhyme-scheme balladic (a-b-b-a-a-b), and thirty-four stanzas long. Someone – King, presumably – had circled stanzas I, II, XII, XIV, and XVI.²¹⁹

Évidemment, le lecteur est curieux de savoir à quoi correspondent les strophes soulignées. Cette fois, nul besoin de se reporter au poème de Browning pour le savoir. En effet, Susannah en fait la lecture à Roland peu de temps après leur découverte. Dès la deuxième stance, Susannah et Roland réalisent quelque chose d'étrange :

"Does thee remember his stick, and how he waved it?" Roland asked her. Of course she did. And the thoroughfare had been snowy instead of dusty, but otherwise it was the same. *Otherwise it was a description of what had just happened to them.* The idea made her shiver.²²⁰

Cette prise de conscience en amène une autre, beaucoup plus problématique cette fois : « [...] Stephen King knew the poem." She had a sudden intuition, one that blazed too bright to be anything but the truth. She looked at Roland with wild startled eyes. "It was this poem that got King going! *It was his inspiration!*"²²¹ » Cette réalisation est dangereuse, non pas pour les personnages, mais pour le lecteur, qui pourrait être ainsi tenté de voir une simple transposition du poème de Browning dans l'œuvre de King. Bien que l'épreuve vécue par Roland et Susannah semble être partie intégrante du texte de Browning, certains éléments

²¹⁹ *Ibid.*, p. 859-860.

²²⁰ *Ibid.*, p. 861. C'est l'auteur qui souligne.

²²¹ *Idem.* C'est l'auteur qui souligne.

appellent à la prudence, même si ceux-ci ne sont pas donnés directement dans le texte. Voici les derniers vers de la trente-quatrième et dernière strophe du poème : « [...] *And yet/Dauntless the slug-horn to my lips I set/And blew. 'Childe Roland to the Dark Tower came.* »²²² » Pourtant, lorsque Roland arrive au pied de la Tour Sombre, une tout autre situation se produit :

His voice rolled away to the darkening red horizon, name upon name. He called Eddie's and Susannah's. He called Jake's, and last of all he called his own. When the sound of it had died out, the blast of a great horn replied, not from the Tower itself but from the roses that lay in a carpet all around it. That horn was the voice of the roses, and cried him welcome with a kingly blast. *In my dreams the horn was always mine*, he thought. *I should have known better, for mine was lost with Cuthbert, at Jericho Hill.* A voice whispered from above him : *It would have been the work of three seconds to bend and pick it up. Even in the smoke and the death. Three seconds. Time, Roland – it always comes back to that.*²²³

Ainsi, le poème de Browning et le roman de King diffèrent sur un point concernant l'arrivée de Roland à la Tour Sombre. Mais est-ce vraiment important ? La réponse se trouve dans un autre extrait de *DT7* :

Roland of Gilead walked through the last door, the one he always sought, the one he always found. It closed gently behind him. The gunslinger paused for a moment, swaying on his feet. He thought he'd almost passed out. It was the heat, of course; the damned heat. [...] For a moment he had felt he was somewhere else. In the Tower itself, mayhap. But of course the desert was tricky, and full of mirages. The Dark Tower still lay thousands of wheels ahead. [...] He shifted his gunna from one shoulder to the other, then touched the horn that rode on his right hip. [...] Roland had given it to Cuthbert Allgood at Jericho Hill, and when Cuthbert fell, Roland had paused just long enough to pick it up again, knocking the deathdust of that place from its throat.²²⁴

²²² *Ibid.*, p. 1045. C'est l'auteur qui souligne.

²²³ *Ibid.*, p. 1017-1018. C'est l'auteur qui souligne.

²²⁴ *Ibid.*, p. 1029-1030.

Alors que chez Browning l'appel du cor lancé par Roland correspond à la fin de sa quête, l'absence de ce cor chez King signifie plutôt un recommencement pour Roland, bien que cette nouvelle itération soit plus prometteuse, puisqu'il possède maintenant, tout comme le héros de Browning, le cor qui lui servira à ouvrir la Tour Sombre. Par cette simple substitution, King détruit la possibilité d'un calque intertextuel du poème de Browning et oblige le lecteur à revoir ses hypothèses de lecture par rapport à « Childe Roland to the Dark Tower Came ».

Ainsi, plus que les autres intertextes, celui de Browning remet en cause la simple lecture-en-progression et les inférences minimales proposées par le texte, montrant à la toute fin de *DT7* que celles-ci peuvent s'avérer trompeuses. Toutefois, la présence d'autres intertextes, qu'ils soient localisés, à rebours ou étendus contribue à ralentir une lecture extensive en incitant le lecteur à passer à un régime de lecture-en-compréhension, afin de bien saisir toutes les nuances de l'intertextualité mise de l'avant par King dans le cycle de *DT*. Mais notre étude des intertextes ne saurait être complète lorsqu'une part importante du récit kingsien n'a pas été abordée, soit celle des personnages.

2.2.5 Vous me rappelez quelqu'un : Les personnages récurrents dans *The Dark Tower*

La transtextualité, ou le retour de personnages est une stratégie textuelle complexe et subtile, pouvant se rapprocher de l'allusion, telle que définie par Genette. Évidemment, la transtextualité possède ses propres mécanismes et ce sont eux que nous étudierons au cours des prochaines pages, en nous concentrant plus particulièrement sur trois personnages (ou groupes de personnages) que l'on retrouve à la fois dans *DT*, mais également dans des œuvres précédentes de King. La principale difficulté des personnages reparaissant consiste en leur identification. Comme le mentionne Daniel Aranda,

Le statut progressif du personnage reparaissant fait que pour constater son existence, c'est-à-dire sa présence dans au moins deux textes, le lecteur doit commencer par constater une première occurrence. Celle-ci est nécessaire à l'apparition du personnage reparaissant mais n'est pas suffisante. [...] Dans la conscience du lecteur le protagoniste récurrent passe donc par deux phases successives : une première occurrence engage le personnage reparaissant dans une période de latence, en ce sens que ce personnage n'existe pas encore effectivement, mais potentiellement. Avec la deuxième occurrence s'opère la métamorphose et le personnage devient réellement reparaissant.²²⁵

Afin de rendre plus intelligible le processus du retour de personnages, nous allons inverser le procédé décrit par Aranda. Ainsi, plutôt que de prendre comme point de départ la première apparition d'un personnage et de constater une deuxième occurrence dans un texte différent, nous allons nous baser sur l'apparition d'un personnage dans *DT* avant de retrouver son (ou ses) apparition(s) antérieure(s) dans le corpus kingsien. Nous retrouvons dans *DT5* le premier personnage récurrent, et ce, dès le prologue.

Slowly, then, as if to give them exactly what they wanted, the white-haired latecomer in the long black coat and turned-around collar rose slowly from the bench at the very back of the room. The scar on his forehead – it was in the shape of a cross – was bright in the light of the kerosene lamps. It was the Old Fella. Telford recovered himself with relative speed, but when he spoke, Tian thought he still looked shocked. “Beg pardon, Pere Callahan, but I have the feather—”²²⁶

Pour l'instant, le lecteur ne dispose que de peu d'informations lui permettant d'identifier dans quel roman il a déjà rencontré ce personnage. De plus, certaines de ces données sont trompeuses, puisqu'elles ne s'appliquent pas à la première apparition du personnage et leur explication survient plus tard dans le récit.²²⁷ Mais certaines informations orientent déjà la réponse. En plus de son nom de famille, on sait qu'il est probablement prêtre, ou qu'il occupe

²²⁵ Daniel Aranda, *op. cit.*, p. 410-411.

²²⁶ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, *op. cit.*, p. 35.

²²⁷ Nous faisons ici référence à la cicatrice en forme de croix qui orne le front de Callahan. Il racontera cet épisode de sa vie à Roland et son groupe plus loin dans *DT5*.

une fonction au sein d'une religion indéterminée, puisqu'il se fait appeler « Pere ». Un peu plus loin, le lecteur est en mesure d'en apprendre davantage sur ce personnage.

"I know a bit about cowardice, may it do ya," Callahan said, turning to the men on the benches. He raised his right hand, misshapen and twisted by some old burn, looked at it fixedly, then dropped it to his side again. "I have personal experience, you might say. I know how one cowardly decision leads to another... and another... and another... until it's too late to turn around, too late to change."²²⁸

Cette fois, l'élément le plus important est sa main gravement brûlée, qui, liée à son nom et son titre permet au lecteur attentif de relier le Pere Callahan de *DT5* à Donald Callahan, prêtre catholique incapable de venir à bout du vampire sévissant dans sa communauté qu'on retrouve pour la première fois dans *'Salem's Lot*. Cette particularité renvoie le lecteur à un épisode précis de ce roman.

St. Andrew's loomed above him. He hesitated, then walked up the path. He would pray. Pray all night if necessary. [...] A second chance, God. All my life for penance. Only... a second chance. He stumbled up the wide steps, his gown muddy and bedraggled, his mouth smeared with Barlow's blood. At the top he paused for a moment, and then reached for the handle of the middle door. As he touched it, there was a blue flash of light and he was thrown backward. [...] He lay trembling in the rain, his hand afire. He lifted it before his eyes. It was burned. "Unclean," he muttered. "Unclean, unclean, O God, so unclean." He began to shiver. He slid his arms around his shoulders and shivered in the rain and the church loomed behind him, its doors shut against him.²²⁹

Ainsi, il suffit de quelques passages afin d'être en mesure d'identifier une deuxième occurrence de personnage. Toutefois, dans ce cas-ci, il s'agit d'une situation exceptionnelle, du moins dans un contexte de transtextualité. En effet,

²²⁸ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, op. cit., p. 37.

²²⁹ Stephen King, 1999, *'Salem's Lot*, New York, London, Toronto, Sidney, Pocket Books, p. 534-535.

[...] découvrir une deuxième intervention romanesque d'un personnage suppose qu'une première intervention a été identifiée et mémorisée. Or, la discontinuité des textes autorise un intervalle illimité entre la lecture de deux œuvres qui contiennent un personnage commun.²³⁰

Dans le cas qui nous concerne, *DT5* a été publié en 2003, alors que *'Salem's Lot* l'a été en... 1975 ! Il y a donc une période de 28 ans qui sépare les deux occurrences de Pere Callahan. Dans le but de minimiser l'écart entre la première apparition de Callahan et sa réapparition, King fournit petit à petit d'autres indices aux lecteurs, afin de leur permettre de faire le lien entre *DT5* et *'Salem's Lot*. Ainsi, lorsque Roland et son groupe rencontrent Callahan pour la première fois, ce dernier énumère les endroits où il a vécu :

"I now call Calla Bryn Sturgis my home. Before that, Detroit, Michigan, where I worked in a homeless shelter, making soup and running AA meetings. Work I knew quite well. Before that – for a short while – Topeka, Kansas." [...] Before that, New York City. And before that, a little town called Jerusalem's Lot, in the state of Maine."²³¹

Cette fois, l'allusion est beaucoup plus claire, et les lecteurs familiers de l'univers kingsien sont maintenant en mesure d'associer Jerusalem's Lot, le nom de Callahan et le roman *'Salem's Lot*. Pour les lecteurs les moins attentifs, ou les moins au fait du corpus kingsien, King revient sur l'intrigue de *'Salem's Lot* à travers le récit de Callahan à Roland et ses amis : « "A writer came to me," he said. A man named Ben Mears." [...] There was also a teacher named Matthew Burke, and they both believed there was a vampire at work in 'Salem's Lot, the kind who makes other vampires."²³² » Ce faisant, King cherche à s'assurer que le caractère récurrent de Callahan soit bel et bien compris par les lecteurs. Toutefois, le cas du Pere Callahan est particulier, en ce sens qu'il est le seul pour lequel King fournit explicitement les indices nécessaires au repérage d'une seconde occurrence de personnage.

²³⁰ Daniel Aranda, *op. cit.*, p. 410.

²³¹ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, *op. cit.*, p. 138-139. C'est l'auteur qui souligne.

²³² *Ibid*, p. 332.

Pour les exemples suivants, il se fait beaucoup plus discret, et, cette fois, c'est au lecteur de faire la plus grande partie du travail.

Ainsi, lorsque le lecteur découvre le trio de briseurs d'Algul Siento qui attend Roland et son ka-tet lors de leur arrivée à Thunderclap, il ne dispose que d'un faible réseau de références et d'indices afin de l'aider à comprendre que les trois briseurs sont des personnages récurrents, en plus de devoir déterminer de quelle œuvre kingsienne ils sont tirés. Le premier est un vieil homme, et en voyant Jake,

He stopped. His eyes, almost as blue as Roland's were widening. Even in the gloom Jake could see the old guy's face losing its color. His friends had caught up with him, but he seemed not to notice. It was Jake Chambers he was looking at. "Bobby?" he said in a voice that was not much more than a whisper. "My God, is it Bobby Garfield?"²³³

Cette fois, plutôt que de nous donner directement des informations sur le personnage, King procède par association, en mentionnant un autre personnage, qui ressemblerait physiquement à Jake, en plus d'avoir une certaine importance pour le vieil homme. Par la suite, le lecteur obtient quelques informations sur l'intrigue du roman d'où proviendrait ce personnage, mais avec beaucoup moins de précisions que dans le cas de *'Salem's Lot*. « "My plan was to run, young man. It seemed like a terribly bright idea at the time. I ran all the way to the spring of 1960. They caught me and brought me back, with a little help from my young friend Bobby's mother."²³⁴ » Ce n'est que plus tard que le nom du personnage est donné : « [...] Ted Brautigan was the only one who'd actually made it "under the fence" [...] and they had reeled him back in, by God."²³⁵ » Pour l'instant, le lecteur ne dispose que de peu d'indices, et seuls les plus déterminés (ou les plus fidèles) sont en mesure d'établir d'où provient Ted Brautigan.

²³³ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 241.

²³⁴ *Ibid.*, p. 267.

²³⁵ *Ibid.*, p. 293.

Comme ce fut le cas avec Pere Callahan, Brautigan raconte son histoire à Roland et ses compagnons, mais cette fois, le lecteur n'a pas l'information pertinente à l'intrigue du roman où il apparaîtrait pour la première fois. En effet, comme le spécifie (malicieusement) King

[...] none of them hear about Ted's Connecticut adventures. He simply calls it "a story for another day" and tells his listeners that he was caught in Bridgeport while trying to accumulate enough cash to disappear permanently. The low men bundled him into a car [...]²³⁶

Tout au plus donne-t-il d'autres informations fragmentaires au sujet du séjour de Brautigan dans le Connecticut des années 1960 : « [...] *if I tried to run again, my Connecticut friends would be put to death. [...] Little Bobby and little Carol, on the other hand... not to mention Carol's mother and Bobby's friend, Sully-John...*²³⁷ » Ces multiples personnages sont autant d'indices ténus permettant au lecteur attentif de relier Brautigan à un récit kingsien en particulier. Toutefois, le lecteur ayant porté attention à sa lecture sait que la réponse à cette énigme ne se trouve pas dans la suite de *DT7*, mais bien derrière lui, soit à la fin de *DT6*, dans la section « Pages from a writer's journal ». Dans ce journal, King y écrit : « I'm curious about Hearts in Atlantis : will folks want to know if Bobby Garfield's friend Ted Brautigan plays a part in the Tower saga?²³⁸ » Voilà un nouvel exemple du plaisir que King prend à mystifier ses lecteurs, en donnant toutefois l'opportunité au Fidèle Lecteur de ne pas tomber dans le piège qui lui est tendu.

Le cas du deuxième personnage est encore moins complexe, puisque c'est Roland qui donne la solution au lecteur.

²³⁶ *Ibid.*, p. 367.

²³⁷ *Idem.*

²³⁸ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, op. cit., p. 539.

Roland glanced at Stanley, with his pallid, stubbly face and his masses of curly dark hair. And the gunslinger almost smiled. "I think he can talk," he said, and then: "Do'ee bear your father's name, Stantley? I believe thee does." Stanley lowered his head, and color mounted in his cheeks, yet he was smiling. At the same time he begun to cry again.²³⁹

La conclusion que le lecteur peut logiquement tirer de cet extrait est que Roland connaît Stanley, pour l'avoir déjà rencontré au fil de ses voyages. La question qui reste pour l'instant en suspens est celle-ci : le lecteur a-t-il, lui aussi, déjà rencontré Stanley ? La réponse est fournie par Roland :

"Will'ee not look me in the face?" Roland asked. He spoke with a gentleness Susannah had rarely heard in his voice. "Will'ee not, before you go, Stanley, son of Stanley? Sheemie that was?" Susannah fell her mouth drop open. Beside her, Eddie grunted like a man who has been punched. She thought, *But Roland's old... so old! Which means that if this is the tavern-boy he knew in Mejis... the one with the donkey and the pink sombrero hat... then he must also be...* The man raised his face slowly. Tears were streaming from his eyes. "Good old Will Dearborn," he said. His voice was hoarse, and jugged up and down through the registers as a voice will do when it has lain long unused.²⁴⁰

Ainsi, Stanley est en fait Sheemie, le garçon de taverne qui aide Roland et ses compagnons de route lors de leur passage à Mejis, il y a de cela plusieurs années. Et c'est dans *DT4* que le lecteur rencontre Sheemie pour la première fois, lorsque Roland raconte sa jeunesse à Eddie, Jake et Susannah. Cette fois, King n'entretient pas le mystère très longtemps, mais on peut très bien imaginer que la surprise de Susannah et d'Eddie est partagée par le lecteur, à l'annonce de la réapparition d'un personnage qui disparaissait littéralement au cours de *DT4*.

C'est le dernier membre du trio qui donnera le plus de fil à retordre au lecteur, même le plus attentif. En effet, celui-ci ne possède que très peu d'informations au sujet de son

²³⁹ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit. p. 260-2661.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 268.

« ancienne vie » (lire ici : de sa première apparition romanesque !). « [...] they'll say 'Teddy B was there all the time. So was Dinky Earnshaw and Stanley Ruiz, no problem with *those* boys.' »²⁴¹ » La seule autre information qui nous est donnée au sujet de Dinky Earnshaw est celle-ci : « "He was recruited for an assassination program run by a Positronics subsidiary. He killed his control and ran." »²⁴² » Comme dans le cas de Brautigan, King insiste sur le fait que les détails de sa mésaventure ne seront pas révélés dans *DT7* : « [...] (he also thought he was going to be punished for murdering his previous boss, but that's a story for another day)." »²⁴³ » Seul le Fidèle Lecteur est en mesure de se souvenir qu'il a rencontré Dinky Earnshaw dans « Everything's Eventual », une nouvelle publiée dans un recueil éponyme de 2002. Toutefois, même si Earnshaw semble être le cas le plus difficile de personnage reparaissant, il en existe un autre qui l'est davantage, non pas à cause de la rareté des informations à son sujet, mais plutôt par la prolifération de ses apparitions, dans l'ensemble du corpus kingsien.

La situation de ce personnage correspond à celle que décrit Aranda lorsqu'il définit le parcours des personnages récurrents.

La découverte d'un ensemble romanesque peut se définir [...] comme un parcours de lecture, avec cette particularité qu'il n'y en a pas un mais plusieurs possibles selon la quantité de romans lus, l'identité des romans exploités, l'ordre de lecture des textes. L'image du personnage reparaissant sera différente suivant le parcours effectué. Plus le nombre de lectures est important, plus le lecteur complète sa connaissance du personnage récurrent et réduit proportionnellement les blancs inter-romanesques qui le concernent. [...] Seule la pratique de la relecture atténue le rôle que joue chaque occurrence romanesque dans un tel parcours. Plus les relectures sont nombreuses, et plus les parcours se neutralisent, plus les ressources de chaque occurrence sont exploitées dans leurs possibles.²⁴⁴

²⁴¹ *Ibid.*, p. 263.

²⁴² *Ibid.*, p. 285.

²⁴³ *Ibid.*, p. 329.

²⁴⁴ Daniel Aranda, *op. cit.*, p. 412.

Voilà en effet le processus auquel doit se soumettre le lecteur s'il veut être en mesure de mettre à jour l'ampleur des réapparitions de l'homme en noir, la Némésis de Roland, celui qui posséderait la clé permettant d'accéder à la Tour Sombre. Ainsi, au début de *DTI*, le personnage n'a pas de nom, et même son humanité est remise en doute : « Small things like this [les restes d'un feu de camp], once more affirming the man in black's possible humanity, never failed to please him [Roland].²⁴⁵ » Au fil de *DT*, on apprend qu'il peut se présenter sous différentes identités : Walter O'Dim²⁴⁶, Marten Broadcloak²⁴⁷ ou Walter Hodji²⁴⁸. De plus, certains de ses alias ont la particularité d'avoir les mêmes initiales, soit R. F.²⁴⁹

Walter had [...] witnessed the end of what he had then believed to be Roland's last ka-tet at Jericho Hill. *Witnessed* it ? That was a little overmodest, by all the gods and fishes! Under the name of Rudin Filaro, he had fought with the rest of the stinking barbarians, and had brought down Cuthbert Allgood himself, with an arrow through the eye.²⁵⁰

"Call me Fannin," the grinning apparition said. "Richard Fannin. That's not *exactly* right, maybe, but I reckon it's close enough for government work." He held out a hand whose palm was utterly devoid of lines. "What do you say, pard? Shake the hand that shook the world."²⁵¹

Bien que ces différentes incarnations soient bel et bien différentes occurrences du même personnage, elles ne s'étendent pas au-delà de *DT* et ne servent, somme toute, qu'à établir une certaine continuité ontologique ainsi qu'à renforcer l'intrigue de la série. Il y a toutefois

²⁴⁵ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. 5.

²⁴⁶ Walter est l'identité la plus souvent assumée par l'homme en noir dans *DT*.

²⁴⁷ Sous le nom de Marten, il était le magicien et le conseiller de Steven Deschain, le père de Roland. C'est Marten qui a provoqué la chute de Gilead, le royaume administré par les Deschain.

²⁴⁸ Hodji signifie « both "dim" and "hood." » Robin Furth, op. cit., p. 266.

²⁴⁹ Si on considère uniquement le cas de *The Stand*, il donne cinq noms différents, selon l'endroit où il se trouve. Ainsi, il est Richard Fry à Mountain City ; Robert Franq à New York ; Ramsey Forrest en Georgie ; Robert Freemont et, finalement, Richard Freemantle. Il est à noter que ce dernier pseudonyme est lourd de sens, puisqu'il s'agit du nom de famille de Mère Abagaïl, la figure de proue de la communauté libre de Boulder, qui s'oppose aux plans de Flagg, mais également parce qu'on peut traduire « mantle » par « cape », et que la cape avec capuchon est l'un des vêtements prisés par Walter.

²⁵⁰ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 212-213.

²⁵¹ Stephen King, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, op. cit., p. 545-546.

une exception, soit le personnage de Raymond Fiegler²⁵², que l'on retrouve dans *Hearts in Atlantis*, alors qu'il dirige un groupuscule extrémiste, auquel appartient Carole Gerber²⁵³. C'est à travers une autre itération que l'homme en noir devient un personnage récurrent complexe, nécessitant plusieurs relectures du corpus kingsien. Le premier signe d'une telle récurrence se trouve dans *DT3*, lorsque le Tick-Tock Man est secouru par Richard Fannin. Ce dernier mentionne à Tick-Tock que

"If you want to thank me – as I'm sure you do – you must say something an old acquaintance of mine used to say. He ended up betraying me, but he was a good friend for quite some time, anyway, and I still have a soft spot in my heart for him. Say, 'My life for you,' Andrew – can you say that?"²⁵⁴

Avec cette phrase, le lecteur attentif comprend que Richard Fannin est peut-être plus que ce qu'il veut bien l'avouer. Ces soupçons se voient confirmés dans *DT4*, alors que les personnages se trouvent dans une version alternative de Topeka, au Kansas. En marchant sur une autoroute déserte, ils arrivent devant un panneau indiquant une sortie. « Someone had spray-painted over both signs marking the ramp's ascending curve. On the one reading ST. LOUIS 215, someone had slashed WATCH FOR THE WALKIN DUDE in black.²⁵⁵ » Là encore, le terme « Walkin Dude » n'est pas sans rappeler un autre personnage de l'univers kingsien. Et, beaucoup plus loin, alors que Roland et ses compagnons reprennent leur marche sur l'autoroute,

²⁵² Il est ironique de constater que ce pseudonyme ne se retrouve pas dans la liste de ceux utilisés par Flagg que dresse Robin Furth dans sa concordance. En fait, la seule mention associant Fiegler à Flagg se trouve dans le *Complete Stephen King Universe*, qui recense toutes les œuvres de King ainsi que leurs principaux personnages. Cette découverte représente sans contredire un avantage tangible de la figure du Fidèle Lecteur !

²⁵³ Cette même Carole qui est l'amie de Bobby Garfield et de Ted Brautigan.

²⁵⁴ Stephen King, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, op. cit., p. 546-547.

²⁵⁵ Stephen King, *The Dark Tower IV : Wizard and Glass*, op. cit., p. 95.

Jake suddenly ran to a parked camper. A note had been left under the wiper blade on the driver's side. By standing on his toes, he was just able to reach it. He scanned it, frowning. [...] "The old woman from the dreams is in Nebraska. Her name is Abigail." He paused. "Then down here, it says, 'The dark man is in the west. Maybe Vegas.'" ²⁵⁶

Comme ce fut le cas avec Brautigan, les récurrences de ce personnage sont indiquées par un réseau de personnages qui lui sont associés, et dans ce cas-ci, de manifestations différentes du même personnage. En effet, à partir de ces trois extraits, le lecteur habitué à l'œuvre de King comprend de qui il est question. Le « Walkin Dude » et le « dark man » ne font qu'un et c'est lui qui a demandé le serment d'allégeance à un personnage qui l'a trahi. Voilà pourquoi il insiste pour dire que Richard Fannin n'est pas exactement son véritable nom. C'est dans *DT4* que le lecteur prend la pleine mesure de ce personnage aux multiples facettes.

"Roland, I don't know what you're thinking of, laddie, but I warn you not to—" "Not to cross Oz the Great? Oz the Powerful? But I think I will, Marten... or Maerlyn... or whoever you call yourself now..." "Flagg, actually," the man on the throne said. ²⁵⁷

Flagg, Randal de son prénom, est à la fois le magicien malveillant qui assassine le roi dans *Eyes of the Dragon*, mais également le fameux homme en noir qui regroupe les criminels et autres forces du mal dans *The Stand*. Dans les deux cas, il est vaincu, mais de manière temporaire. Alors que la fin d'*Eyes of the Dragon* le montre fuyant le royaume de Garlan et poursuivi par le frère du nouveau roi et son serviteur ; Flagg est détruit par une explosion nucléaire à la fin de *The Stand*, avant de se retrouver sur une île habitée par une population primitive dans l'épilogue du roman. Ainsi, l'homme en noir, Marten, Walter et tous les autres ne seraient en fait qu'une seule et même personne, réapparaissant sans cesse sous de nouvelles identités, mais présentant toujours des caractéristiques identiques permettant au Fidèle Lecteur de l'identifier, en plus de lui permettre d'en apprendre un peu plus sur ce personnage au fil de ses diverses apparitions. Toutefois, le Fidèle Lecteur se doit

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 648.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 673-674.

d'être attentif, puisqu'il ne sait jamais quand l'homme en noir réapparaîtra, ni sous quel déguisement il se présentera. Ainsi dans *The Wind Through the Keyhole*, huitième roman du cycle de *DT*, publié en 2012²⁵⁸, Roland raconte une légende des Terres du Milieu, dans laquelle on retrouve un personnage dont la description physique n'est pas étrangère au lecteur attentif. « Then the Barony Covenanter bent forward, regarding Kells with wide dark eyes that did not seem to blink. His lips, Tim saw, were as red as a woman's when she paints them with fresh madder.²⁵⁹ » Pourtant, il faut plus qu'une simple ressemblance physique, même si celle-ci est troublante, pour qu'on puisse vraiment parler d'un retour de personnage.

Mais, à mesure que des éléments nouveaux concernant le représentant de Gilead sont connus du lecteur, le doute est de moins en moins permis. En effet, s'il faut en croire la mère de Tim, il n'aurait pas vieilli depuis vingt ans, lorsqu'elle n'était encore qu'une petite fille et qu'elle l'a vu pour la première fois.²⁶⁰ Cette situation ramène en mémoire l'« Ageless Stranger », qui est l'un des surnoms de Walter, utilisé dans *DT1*. Il faut également prendre en compte le fait que le percepteur de taxes possède un bol en argent qui proviendrait, selon ses dires, de Garlan²⁶¹, le royaume d'*Eyes of the Dragon*, ce qui le placerait en relation étroite avec Randall Flagg, un autre des surnoms souvent utilisé par l'homme en noir. De plus, il semble que « [...] when Gilead's Covenant Man is not at his *hobby* of collecting taxes [...] he's an advisor to the palace lords who call themselves the Council of Eld. [...] 'Tis said he's a great mage, and there may be at least some truth in that, for you've seen his magic at work.²⁶² » Cette fois, il s'agit d'une référence directe à Marten, le magicien de la cour d'Eld, et le doute n'est plus permis, ce personnage est bel et bien une nouvelle incarnation de Walter, l'homme en noir. Ce dernier exemple illustre bien les propos d'Aranda au sujet des personnages récurrents.

²⁵⁸ Bien qu'il soit le huitième tome *publié*, King ne le considère pas comme *DT8*. « For longtime readers, this book should be shelved between *Wizard and Glass* and *Wolves of the Calla...* which makes it, I suppose, *Dark Tower 4.5*. » Stephen King, *The Wind Through the Keyhole*, *op. cit.*, p. xiii.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 132.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 160-161.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 150-151.

²⁶² *Ibid.*, p. 169.

Le travail du lecteur dans un massif romanesque, nous le constatons à travers le personnage récurrent, n'est pas une extrapolation de son travail à l'échelle d'un récit unique. À ses risques et périls, le lecteur de cycles bénéficie d'une latitude supérieure pour appréhender un ensemble de récits. Un personnage de fiction a certes un retentissement propre auprès de chaque lecteur. Mais lorsqu'il est reparaissant, c'est son élaboration et même son identification qui dépendent de la compétence du lecteur.²⁶³

Ainsi, à force d'identifier et de construire des personnages récurrents, le lecteur en vient à passer d'une lecture-en-progression, où aucun lien n'est fait avec les apparitions précédentes possibles d'un personnage, à une lecture-en-compréhension, où le lecteur est conscient de l'aspect transfictionnel de certains personnages en plus d'être en mesure d'en identifier la première occurrence et de construire un système de référents à partir de sa résurgence dans le texte. Si le procédé du personnage reparaissant permet d'effectuer une transition entre lecture extensive et lecture intensive, il reste tout de même à confirmer et à mettre en pratique cette nouvelle régie de lecture. C'est là qu'interviennent les « fausses pistes narratives ».

2.2.6 Pourtant, je suis sûr qu'ils en ont déjà parlé : lecteur et inférences erronées

Dans *À l'écoute de la lecture*, Bertrand Gervais affirme que « la lecture-en-progression se caractérise par des approximations [...] ainsi que des illusions cognitives [...] En progression, c'est habituellement la règle de l'intérêt qui prévaut.²⁶⁴ » Gervais ajoute qu'« il y a deux types d'illusions : des illusions textuelles et des illusions lectorales.²⁶⁵ » Puisque l'illusion cognitive textuelle est moins fréquente et demande une compréhension du texte

²⁶³ Daniel Aranda, *op. cit.*, p. 420.

²⁶⁴ Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, *op. cit.*, p. 47.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 67.

dépassant même celle que peut atteindre un Fidèle Lecteur²⁶⁶, nous préférons nous concentrer sur l'illusion cognitive lecture. Cette dernière

N'est pas liée d'abord à une stratégie textuelle précise, mais aux impératifs d'une économie qui dicte au lecteur de privilégier la progression au détriment de la compréhension. [...] L'illusion est lecture lorsque'il n'est pas possible de déterminer la fonction du segment textuel en cause et que ses effets n'ont aucune répercussion sur la poursuite de la lecture. Plusieurs facteurs favorisent l'émergence de ces illusions. Le lecteur peut ne pas s'arrêter parce que la régie de sa lecture lui dicte de ne pas en tenir compte. Mais il peut aussi ne pas s'arrêter parce que ces problèmes sont mineurs, voire insignifiants, et qu'ils ne contreviennent pas d'une façon significative aux paramètres partagés de la représentation discursive.²⁶⁷

Ainsi, le lecteur-en-progression ne se laisse pas distraire par les « incongruités » ou les « erreurs factuelles » si celles-ci sont mineures et ne contreviennent pas à la cohérence interne du récit. Mais que se passe-t-il lorsqu'un lecteur-en-compréhension (que l'on assimilera ici à notre Fidèle Lecteur) est en présence de tels « sursauts narratifs » ? La question est pertinente lorsqu'appliquée à la lecture de *DT*, puisqu'on y retrouve quelques illusions lectures importantes ainsi que des considérations de nature esthétique concernant un tome du cycle en particulier. La réponse est, à notre avis, d'une simplicité désarmante. En effet, nous croyons que, lorsqu'il est placé devant une « fausse piste narrative », ou encore à un élément concernant un tome précédant, le Fidèle Lecteur revient sur ses pas. Mais ce retour dans le texte n'est pas aussi simple qu'il en a l'air, comme nous le verrons plus loin.

Dans *DT3*, le Fidèle Lecteur est placé devant une situation des plus problématique. En effet, depuis quelque temps, Roland a l'impression de plonger lentement dans la folie, en raison d'un étrange paradoxe qui le ronge. C'est cette contradiction qui interpelle directement le Fidèle Lecteur.

²⁶⁶ À ce sujet, voir le commentaire de Gervais sur l'analyse qu'Eco propose de la nouvelle « Un drame bien parisien » dans *À l'écoute de la lecture*, pp. 67 à 70.

²⁶⁷ Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, op. cit., p. 70-71.

"Who is this boy, Roland?" Susannah asked. Roland glanced at Eddie. "Do *you* know?" Eddie shook his head. "But I spoke of him," Roland said. "In fact, I *raved* of him, when the infection was at its worst and I was near dying." The gunslinger's voice suddenly rose half an octave, and his imitation of Eddie's voice was so good that Susannah felt a coil of superstitious fright. "If you don't shut up about that goddam kid, Roland, I'll gag you with your own shirt! I'm sick of hearing about him!" Do you remember saying that, Eddie?" Eddie thought it over carefully.²⁶⁸

Le piège tendu par King au lecteur est très subtil. Il ne mentionne pas le tome dans lequel cette discussion a eu lieu et il se sert d'un autre personnage pour cautionner cette illusion cognitive. Devant une telle situation, le lecteur-en-progression peut poursuivre sa lecture sans aucun problème, puisque ce passage ne modifie en rien la cohérence interne du récit. Mais le Fidèle Lecteur, pour sa part, est plus attentif au déroulement du récit. Ainsi, lorsque Roland rapporte qu'il a longtemps déliré et qu'Eddie aurait mentionné de le bâillonner, le Fidèle Lecteur a des doutes. Il sait qu'Eddie et Roland ont voyagé longtemps sur la plage et que durant cette période Roland a été gravement malade. Mais la situation rapportée par Roland ne lui semble pas familière. Ironiquement, elle ne l'est pas pour Eddie non plus.

Roland had spoken of a thousand things as the two of them made their tortuous way up the beach from the door marked THE PRISONER to the one marked THE LADY OF THE SHADOWS, and he had mentioned what seemed like a thousand names in his fever-heated monologues – Alain, Cort, Jamie de Curry, Cuthbert (this one more often than all the others), Hax, Martin (or perhaps it was Marten, like the animal), Walter, Susan, even a guy with the unlikely name of Zoltan. Eddie had gotten very tired of hearing about these people he had never met (and didn't care to meet) [...] But he couldn't remember ever telling Roland he would gag him with his own shirt if he didn't stop talking about some kid.²⁶⁹

À ce moment, le piège est déclenché. Roland a-t-il vraiment déliré durant leur quête de la deuxième porte magique ? Si c'est le cas, King a-t-il mentionné cet épisode textuellement ? Le Fidèle Lecteur n'a alors d'autre choix que de retourner dans *DT2*, où il se souvient avoir

²⁶⁸ Stephen King *The Dark Tower III : The Waste Lands*, op. cit., p. 62.

²⁶⁹ *Idem*.

lu à propos du périple de Roland et d'Eddie. Et cette évidence est renforcée par l'attitude d'Eddie.

"Nothing comes to you?" Roland asked. "Nothing at all?" *Was* there something? Some far-off tickle, like the feeling of *déjà vu* he'd gotten when he saw the slingshot hiding inside the chunk of wood jutting out of the stump? Eddie tried to find that tickle, but it was gone. He decided it had never been there in the first place; he only *wanted* it to be there, because Roland was hurting so badly. "No," he said. "Sorry, man." "But I *did* tell you." Roland's tone was calm, but urgency ran and pulsed beneath it like a scarlet thread.²⁷⁰

Lorsque le Fidèle Lecteur retourne dans *DT2* afin de tirer les choses au clair, le seul passage pouvant correspondre au délire de Roland qu'il découvre n'est pas d'une grande aide.

The time following that night was broken time for Roland, time that didn't really exist as time at all. What he remembered was only a series of images, moments, *conversation without context*; images flashing past like one-eyed jacks and treys and nines and the Bloody Black Bitch Queen of Spiders in a card-sharp's rapid shuffle.²⁷¹

Serait-ce durant cette « conversation sans contexte » que Roland a mentionné sa rencontre avec un jeune garçon ? Le lecteur (Fidèle ou non) n'a aucun moyen de le savoir. Le Fidèle Lecteur ne peut que constater que l'altercation alléguée entre Roland et Eddie à propos de ce jeune garçon n'a pas eu lieu de manière textuelle dans *DT2*, rendant ainsi douteuse la véracité du segment précédent. La même chose se produit plus loin dans la conversation, mais, cette fois, la posture du Fidèle Lecteur est différente.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 63. C'est l'auteur qui souligne.

²⁷¹ Stephen King, *The Dark Tower II: The Drawing of the three*, *op. cit.*, p. 185. Nous soulignons.

"The boy's name was Jake. I sacrificed him – killed him – in order that I might finally catch up with Walter and make him talk. I killed him under the mountains." On this point Eddie could be more positive. "Well, maybe that's what happened, but it's not what you *said* happened. You said you went under the mountains alone, on some kind of crazy handcar. You talked about *that* a lot while we were coming up the beach, Roland. About how scary it was to be alone."²⁷²

Cette fois, ce n'est pas Roland, mais bien Eddie qui n'est pas fiable. Et la preuve se trouve dans *DTI*.

[...] the rails canted through a slow and dreamy twisting. The boy plunged, and one hand flew up [...] and then he hung over the pit; he dangled there, his dark eyes staring up at the gunslinger in final blind lost knowledge. "Help me." Booming, racketing : "No more games. Come now, gunslinger. Or catch me never." [...] "Then I shall leave you." "*No ! You shall NOT !*" The gunslinger's legs carried him in a sudden leap, braking the paralysis that held him; he took a true giant's step above the dangling boy [...] The silhouette was gone, even the beat of his heart was gone as the trestle settled further, beginning its final slow dance to the depths, tearing loose [...] and behind him, in the dreadful silence, the boy spoke from too far beneath him.²⁷³

Ainsi, bien que Roland n'ait jamais mentionné l'existence de Jake à Eddie lors de leur voyage entre deux portails magiques, Eddie entraîne tout de même le lecteur sur une fausse piste en mentionnant une conversation avec Roland inexistante, dans laquelle ce dernier aurait mentionné être seul. Comme nous venons de le voir, Roland a bel et bien dû sacrifier Jake afin d'atteindre l'homme en noir au terme de la première étape de sa quête. Si le Fidèle Lecteur est interpellé par les divergences entre les versions de Roland, d'Eddie, et celle qu'il se rappelle avoir lue, le lecteur-en-progression, pour sa part, n'a même pas à ralentir sa lecture. En effet, Gervais rappelle que

²⁷² Stephen King, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, op. cit., p. 63.

²⁷³ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. 265-266.

Le lecteur a certaines attentes face au texte et, tant que celles-ci sont respectées d'une façon globale, des phénomènes locaux pourront passer "inaperçus". Un présupposé de cohérence semble inhérent à la plupart des lectures. Le texte lu est cru cohérent et censé respecter certains principes structuraux, textuels et stylistiques.²⁷⁴

Il s'avère que King a pensé à tout, puisqu'il propose au lecteur extensif une solution bien pratique pour résoudre cette apparente contradiction : il s'agit d'un paradoxe spatio-temporel et seule la venue de Jake dans le monde de Roland peut résoudre ce paradoxe ! Toutefois, comme nous venons de le démontrer, cette explication s'avère insuffisante pour le Fidèle Lecteur, qui n'a d'autre choix, s'il veut conserver une cohérence textuelle dans ce qu'il lit, que de revenir sur sa lecture afin de tirer les choses au clair.

Il existe un autre exemple de cette nécessité de la relecture causée par des illusions cognitives lectorales. Toutefois, cette nouvelle illusion n'engage en rien la cohérence même du texte. Il s'agit plutôt de l'explication d'une technique narrative et stylistique qui incite le Fidèle Lecteur à revenir sur sa lecture afin de constater de lui-même l'effet de cette technique sur le récit.

King had begun his version of Roland's life with the campfires, [...] From there, King said, the story went back to Roland's meeting with a kind of shirttail farmer on the edge of the desert. [...] "What I liked," King said, "was how the story seemed to be going backward. From a purely technical standpoint, it was very interesting. I start with you in the desert, then slip back a notch to you meeting Brown and Zoltan. [...] Anyway, from the dweller's hut the story slip back another notch to you coming into the town of Tull... [...] "Anyway, from Roland coming into Tull, the story slips back another notch to tell how Nort, the weed-eater, died and was resurrected by Walter. [...]"²⁷⁵

²⁷⁴ Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, op. cit., p. 71.

²⁷⁵ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, op. cit., p. 375-376.

Le simple lecteur ne porte qu'une attention minimale à ce passage, acceptant comme vrai ce que le King fictif mentionne à propos de *DT1*. Le Fidèle Lecteur, pour sa part, est davantage intéressé par cet aspect technique et est tenté de relire *DT1* afin de constater par lui-même cette narration à rebours, interrompant ainsi temporairement sa première lecture de *DT6* pour mieux y revenir plus tard, une fois sa curiosité satisfaite.

Le dernier exemple d'illusion cognitive se trouve à la toute fin de *DT7*, lorsque Roland se retrouve dans le désert après avoir atteint le sommet de la Tour Sombre.

He shook his head to clear it, thought of taking another sip of water, and dismissed the idea. Tonight. When he built his campfire over the bones of Walter's fire. Then he would drink. As for now... As for now, he would resume his journey. Somewhere ahead was the Dark Tower. Closer, however, much closer, was the man (*was he a man? was he really?*) who could perhaps tell him how to get there. Roland would catch him, and when he did, that man would talk – aye, yest, yar, tell it to the mountain as you'd hear it in the valley : Walter would be caught, and Walter would talk. Roland touched the horn again, and its reality was oddly comforting, as if he had never touched it before. *Time to get moving*. The man in black fled across the desert, and the gunslinger followed.²⁷⁶

Ce passage est très révélateur, puisqu'il renvoie à l'incipit de *DT1*, mais seule une partie des informations concernant le début de la quête de Roland est exacte. Comme ce fut le cas précédemment, une lecture-en-progression fera peu de cas des différences entre la fin de *DT7* et le début de *DT1*, ne retenant que le retour de Roland à son point de départ. Tout au plus, le lecteur extensif éprouvera un sentiment de déception, puisque King semble avoir bâclé la fin du cycle de la Tour Sombre en se contentant de renvoyer Roland dans le désert pour que ce dernier puisse reprendre sa quête à zéro. Mais le Fidèle Lecteur, pour sa part, est conscient des disparités entre les deux segments. Tout d'abord, Walter est-il vraiment nommé dans *DT1*? La réponse brève est oui. En élaborant un peu, on se rend compte que ce n'est qu'en entendant l'histoire d'Allie, l'une des habitantes de Tull, que l'on apprend le nom de

²⁷⁶ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 1031. C'est l'auteur qui souligne.

l'homme en noir. De plus, Roland n'a jamais touché le cor qu'il porte à la ceinture avant ce segment, puisque dans *DT1* il ne l'a pas avec lui, même s'il faut attendre *DT4* afin de savoir pourquoi il ne l'a pas en sa possession. Ainsi, jusqu'à la toute fin du cycle, le lecteur-en-progression pourra être victime d'illusions cognitives lectorales.

Les différents exemples que nous venons de présenter illustrent bien que le parcours du lecteur-en-progression est semé d'embûches et que sa perception du texte peut en être modifiée. Ainsi, s'il s'est laissé ralentir par les différents obstacles narratifs que King a semés sur son chemin, il se peut qu'il ait évolué, délaissant peu à peu sa lecture extensive pour se concentrer sur des éléments exigeant une meilleure compréhension, à la fois du cycle de la Tour Sombre, mais également du corpus kingsien dans son ensemble, et devenant, par son désir d'approfondir sa lecture, un lecteur-en-compréhension, un Fidèle Lecteur. Ce dernier n'est alors plus victime de ces illusions lectorales, même s'il continue à s'intéresser à ces dernières pour d'autres raisons.

De plus, comme nous le verrons plus loin, la figure du Fidèle Lecteur, une fois instituée, continue de se développer et sa compréhension de l'œuvre de King n'en est qu'accrue. Cette dernière lui permet de remarquer, lors de relectures, certains détails qui ont pu lui échapper, ou auxquels il n'avait d'abord porté qu'une attention minimale, obsédé qu'il était par la simple progression de sa lecture. Ainsi, il peut maintenant s'intéresser au paratexte de *DT*, ce qu'il a probablement omis de faire lors de sa première lecture, afin de plonger plus rapidement dans le vif de la fiction. C'est sur ce paratexte que nous allons maintenant porter notre attention, puisque la figure du Fidèle Lecteur est dûment constituée, afin de comprendre de quelle façon elle peut interagir avec la somme d'informations contenues dans les diverses préfaces, postfaces et notes d'auteur qui entourent *DT*.

2.3 « Cher Fidèle Lecteur » : la figure du lecteur dans le paratexte

Le Fidèle Lecteur se construit au fil de la lecture (et de ses obstacles) de *DT*. Mais, une fois le dernier tome refermé, que reste-t-il de l'œuvre pour un lecteur qui a évolué d'une lecture extensive, où le but était de lire le plus rapidement possible, à une lecture intensive, où le plaisir de la découverte a laissé place à un autre plaisir plus subtil, soit celui de la pleine compréhension d'une œuvre vaste et complexe ? On peut aussi se poser la question d'une autre façon. Puisque la figure du Fidèle Lecteur est déjà construite lors de la lecture du paratexte, de quelle façon ce dernier parvient-il à solliciter le Fidèle Lecteur ? La réponse est simple. En plus de fournir au Fidèle Lecteur de nouvelles pistes d'interprétation de l'œuvre, le paratexte incite également à une relecture, cette fois sur le mode d'une lecture-en-compréhension, où les liens, les sous-entendus et les antécédents tirés du corpus kingsien en général seront découverts ou approfondis.

La première constatation qui attend le Fidèle Lecteur, et ce, dès la préface de *DT1*, est la quantité de références culturelles que King fournit dans son paratexte, comme autant de clés pour mieux apprécier son œuvre. Ainsi, il avoue candidement : « I realized that what I wanted to write was a novel that contained Tolkien's sense of quest and magic but set against Leone's almost absurdly majestic Western backdrop.²⁷⁷ » La mention de l'œuvre de Tolkien et d'un film de Sergio Leone (*The Good, the Bad and the Ugly*) viendra ainsi colorer toute relecture de *The Dark Tower*, surtout quand on sait que King insère des références à la cinématographie de Leone, et plus particulièrement au personnage de « the man with no name » incarné par Clint Eastwood, en référence à Roland. De plus, King incite le Fidèle Lecteur à relire *The Dark Tower*, et ce, à partir de *DT1*. C'est l'effet produit lorsqu'il mentionne avoir tenté de présenter « a volume that more effectively foreshadowed coming events.²⁷⁸ » En lisant ceci, le Fidèle Lecteur est amené à se demander quels sont ces fameux événements qui ne sont qu'esquissés dans *DT1* ? Évidemment, le seul moyen de connaître la

²⁷⁷ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. xiv.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. xxviii.

réponse est de replonger dans l'univers de Roland, cette fois dans une attitude de lecture intensive, afin de ne pas manquer les indices concernant des événements pouvant survenir aussi loin que dans *DT7*.

Il convient également de noter que l'introduction et la préface sont des ajouts faits à l'édition de 2003 de *DT1*, puisque la version originale, publiée en 1982, ne comportait aucun commentaire de King. De plus, l'introduction est la même pour les quatre premiers tomes (*DT2*, *DT3* et *DT4* ayant également été publiés de nouveau en 2003), afin de coïncider avec la publication de *DT5* (rapidement suivie par celle de *DT6* et *DT7*). Toutefois, ce n'est que dans la note de l'auteur à la toute fin de *DT7* que le Fidèle Lecteur apprend que

Michael Whelan, the extraordinary artist who illustrated both the first volume and this last [...] suggested [...] that the rather light-hearted afterword I'd put at the end was jarring and out of place. I took another look at it and realized he was right. The first half of that well-meant but off-key essay can now be found as an introduction to the first four volumes of the series; it's called "On Being Nineteen."²⁷⁹

Cet extrait montre l'importance du paratexte de *DT* pour le Fidèle Lecteur. En effet, à travers celui-ci, King offre à ce dernier une chance d'approfondir sa connaissance de l'œuvre. À ce sujet, la postface de *DT4* est révélatrice.

I have written enough novels and short stories to fill a solar system of the imagination, but Roland's story is my Jupiter – a planet that dwarfs all the others (at least from my own perspective), a place of strange atmosphere, crazy landscape, and savage gravitational pull. Dwarfs the others, did I say? I think there's more to it than that, actually. I am coming to understand that Roland's world (or worlds) actually *contains* all the others of my making; there is a place in Mid-World for Randall Flagg, Ralph Roberts, the wandering boys from *The Eyes of the Dragon*, even Father Callahan, the damned priest from *'Salem's Lot*, who rode out of New England on a Greyhound Bus and wound up dwelling on the border of a terrible Mid-World land called Thunderclap. This seems to be where they all finish up, and

²⁷⁹ Stephen King, *The Dark Tower VII: The Dark Tower*, op. cit., p. 1047.

why not? Mid-World was here first, before all of them, dreaming under the blue gaze of Roland's bombardier eyes.²⁸⁰

C'est la première fois que King mentionne *DT* en lien avec l'ensemble de son corpus, et ce faisant, il donne un exemple frappant de la situation qu'il décrit. Alors que certains personnages sont connus du Fidèle Lecteur parce qu'ils apparaissent dans des tomes subséquents de *The Dark Tower*, ou ont été mentionnés dans les tomes précédents, d'autres, au contraire, ne font pas partie du cycle. C'est le cas de Ralph Roberts, un personnage que le Fidèle Lecteur a rencontré une seule fois, dans *Insomnia*, roman publié en 1999. À première vue, le nom de Roberts semble le fruit du hasard. King aurait tout aussi bien pu insérer le nom d'un autre personnage tiré de son important corpus. Pourtant, l'histoire d'*Insomnia*, et de Roberts, qui est l'un des protagonistes du roman, est cruciale pour le déroulement de *The Dark Tower*. En effet, c'est lui qui empêche le Roi Cramoisi (« Crimson King²⁸¹ ») d'assassiner un jeune enfant nommé Patrick Danville. Ce même Patrick se retrouve, comme l'aura deviné le Fidèle Lecteur, dans *DT7*²⁸². En plus d'inciter le Fidèle Lecteur à relire le cycle, le paratexte de *DT* a une autre conséquence importante.

[...] if one were to re-read the Stephen King canon while trying to piece together the larger tale King has woven through his *Dark Tower* series, especially as King's works, presumably, all come together to compose an epic tale told throughout King's stories which culminates in the gunslinger's quest, such becomes an endeavour to unmask the *entire* story behind King's fictional universe.²⁸³

²⁸⁰ Stephen King, *The Dark Tower IV : Wizard and Glass*, op. cit., p. 697.

²⁸¹ Selon le modérateur du forum dédié à Stephen King, le personnage du Crimson King aurait pu être influencé par l'album *In the Court of the Crimson King*, du groupe britannique « King Crimson », bien que King lui-même ait spécifié dans une conversation avec ce modérateur que l'influence aurait été plus inconsciente que volontaire. Mais la possibilité demeure.

²⁸² Il est retenu prisonnier par Dandelo, le vampire se nourrissant d'émotions que Susannah et Roland rencontrent lors de leur dernière portion commune de quête. C'est lui qui permet à Roland d'atteindre la Tour Sombre en dessinant, puis effaçant le Crimson King, ce qui a pour effet de l'effacer de la réalité.

²⁸³ Patrick McAleer, op. cit., p. 138.

Ainsi, il n'est plus simplement question d'une relecture de *DT*, mais bien d'une nouvelle lecture du corpus kingsien dans son entièreté ! Mais cette tâche titanesque représente peut-être la meilleure manière d'appréhender l'œuvre de King. Et comme le rappelle McAleer, elle n'est pas non plus sans récompenses.

Stephen King's Constant Reader has undoubtedly seen King recycle characters, locations and references in his stories, all to the effect of somehow linking his tales together. Most importantly, the additional information presented in separate volumes of his works that reference and rely on other texts within King's canon for complete meaning suggests that re-reading is an appropriate approach to his fiction.²⁸⁴

Toutefois, avant de songer à relire le corpus kingsien, il faut commencer par avoir lu ce qui compose la « Jupiter » de celui-ci, à savoir *DT*. Peut-être est-ce ce qui motive King dans l'avertissement qu'on retrouve en préface de *DT5*.

This argument in no way summarizes the first four books of the *Tower* cycle; if you have not read those books before commencing this one, I urge you to do so or to put this one aside. These books are but parts of a single long tale, and you would do better to read them from beginning to end rather than starting in the middle.²⁸⁵

Cette mise en garde est loin d'être superflue, surtout lorsque le Fidèle Lecteur parcourt le paratexte de *DT* et qu'il découvre différentes versions concernant l'identité de l'homme en noir. Ainsi, dans *DT2*, King affirme que

The man in black turns out to be a fellow named Walter, who falsely claimed the friendship of Roland's father in those days before the world moved on. [...] We know that Roland was forced to an early trial of manhood after discovering that his mother had become the

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 138-139.

²⁸⁵ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, *op. cit.*, p. xix.

mistress of Marten, a much greater sorcerer than Walter (who, unknown to Roland's father, is Marten's ally) [...]²⁸⁶

Pourtant, le Fidèle Lecteur sait que Marten et Walter sont deux identités endossées par l'homme en noir. La même confusion est entretenue dans le résumé qu'on retrouve au début de *DT3*, alors que King reprend presque mot pour mot les passages concernant Walter et Marten que nous avons déjà mentionnés. Dans *DT4*, King renforce l'imbroglio lorsqu'il mentionne que

Roland rescues Jake, leaving the Tick-Tock Man for dead... but Andrew Quick is not dead. Half blind, hideously wounded about the face, he is rescued by a man who calls himself Richard Fannin. Fannin, however, also identifies himself as the Ageless Stranger, a demon of whom Roland has been warned by Walter.²⁸⁷

Cette fois encore, la connaissance qu'a le Fidèle Lecteur de *DT* lui permet de comprendre que Fannin, l'« Ageless Stranger » et Walter ne font qu'un, mettant ainsi en lumière un étrange paradoxe au sujet de l'homme en noir qui aurait prévenu Roland du danger causé par... lui-même ! L'incertitude persiste dans le dernier résumé présenté au début de *DT5*, alors que King multiplie les références aux diverses identités de l'homme en noir, « [...] Marten Broadcloak, known in some worlds as Randall Flagg, in others as Richard Fannin, in others as John Farson (the Good Man).²⁸⁸ » Là encore, le Fidèle Lecteur sait que John Farson et Walter ne sont pas une seule et même personne, mais que Walter a plutôt travaillé sous les ordres de Farson dans le but de faire tomber Gilead et de mettre fin de manière prématurée à la quête de Roland. Bien qu'il ne nous soit pas possible d'affirmer avec certitude s'il s'agit d'une erreur de continuité de la part de King, il reste que les connaissances qu'a le Fidèle Lecteur de *DT* sont cruciales pour lui permettre d'éviter de se laisser entraîner sur de fausses pistes.

²⁸⁶ Stephen King, *The Dark Tower II : The Drawing of the three*, op. cit., p. 9-10.

²⁸⁷ Stephen King, *The Dark Tower IV : Wizard and Glass*, op. cit., p. xxiv-xxv.

²⁸⁸ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. xix.

À d'autres moments, toutefois, c'est à travers le paratexte de *DT* qu'une hypothèse qui semblait valide est maintenant infirmée, ce qui oblige le Fidèle Lecteur à reconsidérer sa position sur le sujet. Ainsi, dans la postface de *DT3*, King mentionne la première strophe du poème de Browning, mais son analyse diffère de manière radicale de celle qu'en font Susannah et Roland dans *DT7*. « [...] that puzzling figure Walter, called the Wizard or the Ageless Stranger. It is with this terrible and enigmatic figure that Robert Browning begins his epic poem [...] »²⁸⁹ C'est donc en lisant le paratexte de *DT* que le Fidèle Lecteur est en mesure d'orienter sa relecture du cycle, en fonction des informations données, ou omises par King dans ses préfaces et postfaces.

La relecture, quant à elle, ne s'applique pas qu'au cycle de la Tour Sombre. En effet, le Fidèle Lecteur est invité à relire l'entièreté de l'œuvre kingsienne, à travers différents indices qui parsèment le paratexte de *DT*. Nous avons mentionné certains d'entre eux, comme par exemple, l'évocation de Ralph Roberts, alors que d'autres étaient si évidents que nous n'en avons pas parlé. C'est le cas des allusions à *The Eyes of the Dragon* et à *'Salem's Lot*²⁹⁰. Mais il existe un élément particulier du paratexte, qu'il est facile de mettre de côté, d'autant plus qu'il ne se retrouve que dans l'édition « hardcover » de *DT7*. Il s'agit de la liste des œuvres publiées par King. La particularité de cette dernière se trouve toutefois dans les titres mis en caractères gras, qui correspondent à des œuvres reliées au cycle de la Tour Sombre.

Cette liste constitue ainsi un outil de relecture inestimable pour le Fidèle Lecteur qui souhaite approfondir sa connaissance de l'univers kingsien. Ainsi, outre les titres évidents²⁹¹, il y en a sept autres qui ne sont pas mentionnés dans *DT*. Il s'agit de *The Talisman* (coécrit

²⁸⁹ Stephen King, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, op. cit., p. 590.

²⁹⁰ Bien que dans ce cas, Pere Callahan réapparaît dans *DT5*, contrairement aux enfants de *The Eyes of the Dragon*, qui ne sont mentionnés qu'une fois par Roland lorsqu'il raconte sa traque de l'homme en noir.

²⁹¹ Qui sont en fait les tomes précédents de *DT* et les romans et recueils d'où sont tirés les personnages récurrents.

avec Peter Straub), *It*, *Rose Madder*, *Desperation*, *Bag of Bones*, *Black House*²⁹² (coécrit avec Peter Straub), *From a Buick 8*, *The Regulators*²⁹³ (écrit sous le pseudonyme de Richard Bachman), et *Skeleton Crew* (un recueil de nouvelles). La particularité de ces textes est qu'ils font partie du cycle de la Tour Sombre, mais différemment des autres œuvres qui sont mentionnées dans *DT*. En effet, alors que certains romans sont mentionnés au fil de *DT*, ceux-ci ont la particularité de contenir des références à *DT*. À travers cette liste, c'est un travail de relecture et de lecture intensive qui se présente au Fidèle Lecteur, confirmant du même coup que

King's *The Dark Tower* series functions as the nexus of his corpus, and it is through this tale that all of King's other writings gain their full meaning and story. Careful readings of King's canon reveal that all of his works are in some way interconnected whether by means of geographical similarity or even singular cultural references to brand-name products. Moreover, the abundance of psychic phenomena and haunted places imbued with dark spirits such as The Overlook, The Agincourt, Rose Red, Black House, Sara Laughs and the Dutch Hill Mansion, all reflect a sense of constant thematic, or mimicry, in King's fiction, which can be viewed as either a tired writer simply recycling old ideas or a writer attempting to somehow unify his writing through the similarities.²⁹⁴

Voilà ce qu'une relecture attentive à la fois de *DT*, mais aussi de l'ensemble du corpus kingsien apporte au Fidèle Lecteur. Mais pour arriver à suivre tous les fils de cet immense réseau intertextuel, il a besoin d'indices et de pistes de réflexion, ce que King s'empresse de lui donner, et ce, tout au long du paratexte de *DT*, montrant ainsi qu'une relecture intensive de l'œuvre est non seulement souhaitable, mais est prévue à même le texte.

²⁹² Ce roman constitue la suite de *The Talisman*.

²⁹³ Ce roman est en fait une expérience littéraire de la part de King. En effet, il fut publié en même temps que *Desperation* (un roman de King), mais sous le pseudonyme de Richard Bachman et chez un éditeur différent. De plus, la plupart des noms ont été conservés, même s'ils ne désignent plus les mêmes personnages.

²⁹⁴ Patrick McAleer, *op. cit.*, p. 147.

Tout au long de ce chapitre, nous avons cherché à établir de quelle façon notre figure du Fidèle Lecteur se dessine peu à peu au fil de la lecture de *DT*, alors que la lecture-en-progression initiale laisse peu à peu la place à une lecture-en-compréhension, à mesure que différents obstacles ralentissent la lecture. Ceux-ci prennent diverses formes, allant de l'aspect étymologique, comme ce fut le cas avec les données xénoencyclopédiques, à celui d'une œuvre mouvante et trompeuse, alors que nous avons étudié les illusions cognitives lectorales qui parsèment *DT*. Nous avons également voulu étudier les mécanismes des régies de lecture proposées par Bertrand Gervais, soit la lecture extensive, qui cherche d'abord à progresser le plus possible dans un texte ; et la lecture intensive, qui se concentre plutôt sur une meilleure compréhension du texte lu, avec une volonté d'épuiser le plus d'inférences possible. À travers l'étude de ces régies, nous avons découvert que la figure du Fidèle Lecteur se situe à la croisée de celles-ci, alors que la lecture cesse d'être une progression à tout prix pour plutôt favoriser une compréhension accrue des enjeux de l'œuvre.

Une fois la figure du Fidèle Lecteur construite, nous avons tenté de voir de quelle manière elle pouvait être sollicitée par le paratexte de *DT*, là où elle n'est plus à construire, mais bien à activer et à actualiser. Ce faisant, nous avons découvert que ce paratexte contenait d'importantes informations incitant une relecture de l'œuvre par le Fidèle Lecteur, en plus de pointer vers une relecture du corpus kingsien dans son entièreté, tant les références intertextuelles sont fortes. Mais même cette relecture est semée d'obstacles, et nous sommes convaincus que ces derniers ont été pensés par King en fonction même du Fidèle Lecteur. Ce sont donc ces stratégies narratives, que nous avons regroupées sous les termes de métafiction et de « métapop » que nous allons étudier au cours des prochains chapitres, afin de voir de quelle manière le Fidèle Lecteur se comporte dans un texte qui lui est maintenant familier, mais qui recèle tout de même son lot d'embûches.

CHAPITRE 3

MÉTAFICTION ET MÉTAPOP : ÉLÉMENTS DE DÉFINITION

La première partie de notre thèse consistait à présenter différentes figures du lecteur afin d'en arriver éventuellement à la présentation du Fidèle Lecteur, une figure propre au corpus kingsien que nous avons ensuite développée pour lui permettre d'être opératoire à l'extérieur de ce corpus primaire. Les prochains chapitres qui en constituent la deuxième partie nous permettront de nous concentrer sur la présence, au sein de *The Dark Tower*, de deux types de stratégies textuelles qui exigent toutes deux une forte participation du Fidèle Lecteur. Il s'agit de la métafiction et de la métaPOP. Bien que la deuxième découle de la première, il s'agit de deux problématiques distinctes, qui seront toutefois traitées en parallèle lors de leur application dans notre corpus. Pour l'instant, toutefois, il convient de définir chacun de ces concepts et de circonscrire leur champ d'application respectif.

3.1 Quand la fiction parle d'elle-même : qu'est-ce que la métafiction ?

Souvent présentée comme une composante de la littérature postmoderne, présentant de multiples facettes et pouvant être retracée jusque dans certains romans du XVIII^e siècle, la métafiction ne cesse de gagner en popularité dans les études littéraires depuis les années 1980. La plupart des théoriciens de la métafiction s'entendent pour faire remonter l'origine du terme à *Fiction and the Figures of Life*, un essai de William H. Gass, publié en 1970. Dans son livre, Gass mentionne qu'il existe des

[...] metatheorems in mathematics and logic, ethics has its linguistic oversoul, everywhere lingos to converse about lingos are being contrived, and the case is no different in the novel. I don't mean merely those drearily predictable pieces about writers who are writing about what they are writing, but those [...] in which the forms of fiction serve as the material upon

which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction.²⁹⁵

Bien que cette première tentative de définition puisse sembler floue, elle contient tout de même certains éléments qu'il convient de relever. Par exemple, il existe de nombreuses formes de « métalangage », et la littérature n'y fait pas exception. Toutefois, Gass affirme que certains textes ne peuvent être considérés comme de la métafiction. Ainsi, il rejette les œuvres qui présentent une mise en abyme ne servant qu'un propos esthétique, et se concentre plutôt sur celles qui proposent la fiction comme un matériau à partir duquel de nouvelles formes peuvent être créées. Finalement, Gass établit un lien entre l'antiroman (terme proposé par Sartre dans les années 1950 et qui s'apparente aussi au nouveau-roman, au roman moderne, au nouveau-nouveau roman et au roman postmoderne), et la métafiction, assurant qu'il s'agit, dans la plupart des cas, du même type d'écriture, présenté sous des noms différents. Toutefois, il ne suffit pas de proposer un nouveau terme pour décrire et définir des œuvres déjà existantes sous des appellations différentes. Nous devons également être en mesure de donner une définition claire de la métafiction comme stratégie textuelle et de ses manifestations dans le texte littéraire.

Lorsqu'il s'agit d'aborder la métafiction, on se retrouve confronté à un problème de taille :

Clear-cut definitions of metafiction are difficult to find. Even in critical works dedicated to metafiction, we stumble over numerous affirmations, statements, and quasidefinitions that circumscribe the concept from various points of view without providing an all-encompassing, descriptive, and functionally operational definition.²⁹⁶

²⁹⁵ William H. Gass, 1970, *Fiction and the Figures of Life*, New York, Alfred A. Knopf, p. 24-25.

²⁹⁶ Wladimir Kryszinski, *Borges, Calvino, Eco : The Philosophies of Metafiction*, in Jorge J. E. Gracia (éd.), Carolyn Korsmeyer (éd.) et Rodolphe Gasché (éd.), 2002, « Literary Philosophers : Borges, Calvino, Eco », New York/Londres, Routledge, p. 187.

C'est pourquoi, plutôt que de proposer une seule définition qui serait à la fois facile à contredire et pas suffisamment englobante, nous avons décidé de présenter quatre points de vue différents, afin d'en arriver à un portrait défini de la métafiction, tout en nous assurant de ne pas tomber dans les affirmations dogmatiques et un cadre trop rigide qu'il nous serait impossible d'utiliser par la suite dans l'analyse de notre corpus. Les travaux retenus sont ceux de Patricia Waugh (1984), de Linda Hutcheon (1977 et 1984), de Wenche Ommundsen (1993) et du Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers [CRILA] (2002).

Le choix de Waugh et Hutcheon se justifie aisément, en ce sens que les travaux de ces auteures jouent un rôle fondamental dans l'étude de la métafiction. Quant à Wenche Ommundsen, ses recherches nous permettront d'obtenir un point de vue plus récent sur la question. Finalement, les travaux du CRILA sont les plus importants en langue française sur la métafiction et ils sont aussi récents, nous assurant ainsi de demeurer au fait des dernières avancées dans les études métafictionnelles.

3.2 Waugh et la métafiction : une incertitude ontologique

C'est dans *Metafiction : the Theory and Practise of Self-conscious Fiction*, paru en 1984, que Patricia Waugh propose une définition de la métafiction. De façon générale, elle indique que

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.²⁹⁷

²⁹⁷ Patricia Waugh, 1988 (1984), *Metafiction : the theory and practise of self-conscious fiction*, Collection « New Accents », New York, Routledge, p. 2. C'est l'auteur qui souligne

Il est déjà possible de constater que, contrairement à celle de Gass, la définition de Waugh est beaucoup plus précise, en plus de proposer différentes pistes de réflexion, au sujet tant de la métafiction elle-même que de ses manifestations et effets dans un texte. Ainsi, si l'on reprend les différents points soulevés par Waugh, on en arrive à trois conclusions (en excluant la nature fictionnelle des textes concernés, ce qui nous semble aller de soi). La métafiction s'applique aux textes qui attirent l'attention de façon *volontaire* et *systématique* sur leur statut d'artéfact, et ce, afin de remettre en question la relation entre la fiction et la réalité. Cette analyse des méthodes de création de la fiction narrative permet de s'intéresser aux structures fondamentales de celle-ci. Mais au-delà de cette posture réflexive, la métafiction cherche également à explorer le rapport de la fictionalité possible du monde extérieur au texte littéraire, lui-même fictionnel par définition.

Cette position se place ainsi en porte à faux avec les conventions littéraires « classiques » dont le réalisme (à ne pas confondre avec le mouvement littéraire du même nom) est la figure de proue. En fait, comme le remarque Waugh,

Metafiction explicitly lays bare the conventions of realism; it does not ignore or abandon them. Very often realistic conventions supply the 'control' in metafictional texts, the norm or background against which the experimental strategies can foreground themselves. [...] Metafiction, then, does not abandon 'the real world' for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers.²⁹⁸

Ainsi, la métafiction propose une nouvelle forme de fiction, en se servant du réalisme (ce qui exclut la science-fiction et le fantastique, puisque ces deux genres ne peuvent prétendre au réalisme). Pourtant, le travail de l'auteur de métafiction consiste à mettre en lumière l'aspect fictif du réalisme proposé dans les œuvres de fiction « traditionnelles ». En fait,

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 18.

[...] for metafictional writers the most fundamental assumption is that composing a novel is basically no different from composing or constructing one's 'reality'. Writing itself rather than consciousness becomes the main object of attention. Questioning not only the notion of the novelist as God, through the flaunting of the author's godlike role, but also the authority of consciousness, of the mind, metafiction establishes the categorization of the world through the arbitrary system of language.²⁹⁹

Cette association entre l'écriture et l'influence sur la réalité représente un autre élément clé de la définition de la métafiction donnée par Waugh. Par contre, il ne s'agit pas de s'intéresser à l'écriture à l'intérieur d'une œuvre de fiction pour qu'on puisse parler de métafiction. De même, la remise en question de l'équivalence entre l'écrivain et Dieu ne suffit pas pour confirmer la présence de métafiction dans un texte. À ce sujet, Waugh établit une échelle permettant de situer les œuvres selon leur degré de métafictionnalité, puisque, comme elle le fait remarquer,

'Metafiction' is [...] an elastic term which covers a wide range of fictions. There are those novels at one end of the spectrum which take fictionality as a theme to be explored (and in this sense would include the 'self-begetting novel') [...]. At the center of this spectrum are those texts that manifest the symptoms of formal and ontological insecurity but allow their deconstructions to be finally recontextualized or 'naturalized' and given a total interpretation (which constitute, therefore, a 'new realism') [...]. Finally, at the furthest extreme (which would include 'fabulation') can be placed those fictions that, in rejecting realism more thoroughly, posit the world as a fabrication of competing semiotic systems which never correspond to material conditions [...]³⁰⁰

Il importe de comprendre que, bien qu'étant différentes et plus ou moins appuyées, ces trois « positions » métafictionnelles ne s'opposent pas entre elles. Il faut plutôt les concevoir comme trois points de vue complémentaires, selon le questionnement ontologique et formel que souhaite apporter l'auteur au sein de son œuvre. En effet, peu importe l'approche adoptée par les auteurs métafictionnels, la plupart sont

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 24.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 18-19.

[...] self-consciously anxious to assert that, although literary fiction is only a verbal reality, it constructs through language an imaginative world that has, within its own terms, full referential status as an alternative to the world in which we live. [...] Fiction is merely a different set of 'frames', a different set of conventions and constructions. In this view, a fictional character is 'unreal' in one sense, but characters who are not persons are still 'real', still exist, within their particular worlds.³⁰¹

Le statut référentiel alternatif de la fiction par rapport à la réalité correspond à un point central de notre analyse de la métafiction dans *The Dark Tower*. Pour l'instant toutefois, concentrons-nous sur l'affirmation de Waugh, selon laquelle la fiction ne serait qu'un ensemble de « cadres » différant de celui de notre réalité, ainsi que sur les implications de ce point de vue. De façon générale,

Contemporary metafiction [...] foregrounds 'framing' as a problem, examining frame procedures in the construction of the real world and of novels. The first problem it poses, of course, is : what is a 'frame'? What is the 'frame' that separates reality from 'fiction'? is it more than the front and back covers of a book, the rising and lowering of a curtain, the title and 'The End'?³⁰²

Ces différentes interrogations au sujet des cadres de référence sont caractéristiques de la métafiction telle que définie par Waugh. Tout au long de son ouvrage, elle s'applique également à répondre aux questions soulevées par l'utilisation possible des cadres en métafiction, selon l'effet recherché par l'auteur. Ainsi, à la question « qu'est-ce qu'un cadre », elle répond que « in metafictional novels, obvious framing devices range from stories within stories [...] characters reading about their own fictional lives [...] and self-consuming worlds or mutually contradictory situations [...] »³⁰³ Il est également à noter que les interrogations des auteurs métafictionnels les poussent aussi à jouer avec la notion de cadres, expérimentant avec différentes stratégies textuelles dans le but de parvenir à une meilleure compréhension du rapport qui existe entre la fiction et la réalité. Toutefois, ces

³⁰¹ *Ibid.*, p. 100.

³⁰² *Ibid.*, p. 28.

³⁰³ *Ibid.*, p. 30.

tentatives d'exploration ne se font pas sans heurts, tant dans l'écriture que dans la lecture de tels textes, puisque

Metafiction not only exposes the inauthenticity of the realist assumption of a simple extension of the fictive into the real world; it also fails *deliberately* to provide its readers with sufficient or sufficiently consistent components for him or her to be able to construct a satisfactory alternative world. Frames are set up only to be continually broken. Contexts are ostentatiously constructed, only to be subsequently deconstructed.³⁰⁴

Ainsi, le lecteur est lui aussi pris à partie par l'auteur dans sa quête ontologique. En effet, même si l'auteur tente de construire un monde imaginaire alternatif, le lecteur ne possède pas suffisamment d'éléments pour lui permettre d'actualiser cet univers fictif. De plus, le cadre de référence ébauché par l'auteur est ensuite délibérément détruit par ce dernier dans ses efforts de mettre de l'avant les différences fondamentales entre réalité et fiction. En fait, on peut dire que

Metafictional texts thus reveal the ontological status of all literary fiction: its quasi-referentiality, its indeterminacy, its existence as words and world. They may exaggerate the consequence of the creation/description paradox: that language in fiction has to be carefully organized in order to construct contexts, which are more fully 'given' or assumed in the real world. Such texts, however, emphasize that the ability to manipulate and construct hypothetical, alternative or ontologically distinct 'worlds' is also a condition of social existence, of life outside novels.³⁰⁵

À travers la métafiction, c'est tout le concept de « fiction » qui est remis en cause par l'écrivain, de l'existence des mondes fictifs au langage utilisé pour décrire ces univers fictionnels en passant par la remise en question du langage comme producteur de sens. De façon plus générale, la métafiction, chez Waugh, touche le statut ontologique de la fiction,

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 101.

³⁰⁵ *Idem.*

ainsi que le rapport que cette dernière entretient avec la réalité quotidienne de l'auteur et de son lecteur. Ce bouleversement des fondements mêmes de la littérature de fiction introduit également un paradoxe :

[...] it can be argued that metafictional novels simultaneously strengthen each reader's sense of an everyday real world while problematizing his or her sense of reality from a conceptual or philosophical point of view. As a consequence of their metafictional undermining of the conventional basis of existence, the reader may revise his or her ideas about the philosophical status of what is assumed to be reality, but he or she will presumably continue to believe and live in a world for the most part constructed out of 'common sense' and routine.³⁰⁶

Bien que cette remise en question de la réalité dans laquelle évolue le lecteur soit de nature philosophique, il reste que cette question nous apparaît fondamentale dans l'analyse des stratégies métafictionnelles présentes dans *The Dark Tower* que nous nous proposons de réaliser au prochain chapitre. Pour l'instant, toutefois, nous sommes en mesure de conclure que, chez Patricia Waugh, la métafiction est à la fois une exploration des formes de la fiction et de ses cadres de référence de la part des auteurs, et une tentative de mener les lecteurs à une prise de conscience au sujet de l'incertitude ontologique de la fiction.

Cette double tentative prend racine dans la remise en question du langage et de la fiction comme références exactes ou fidèles de notre propre réalité. Par contre, ce dont Waugh ne parle pas (ou presque pas), ce sont les stratégies textuelles mises en place dans la métafiction et qui permettent aux auteurs d'attirer l'attention du lecteur sur le statut fictif des œuvres lues. C'est en partie chez Linda Hutcheon, une autre théoricienne de la métafiction, que nous trouverons les premières réponses à cette interrogation sur les manifestations de la métafiction dans un texte de fiction.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 33-34.

3.3 Du langage à la narration, la métafiction chez Hutcheon

Dans *Narcissistic Narrative : the Metafictional Paradox*, publié en 1984, Linda Hutcheon propose une définition succincte de la métafiction : « “Metafiction”, as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.³⁰⁷ » Bien que très courte, cette définition nous permet tout de même d'établir certaines caractéristiques métafictionnelles. Hutcheon note d'abord que la métafiction désigne une œuvre de fiction qui traite elle-même de fiction. Il s'agit, grosso modo, de la position adoptée par Patricia Waugh. Mais Hutcheon ajoute que cette œuvre inclut, dans son déroulement, un commentaire, soit sur son identité narrative, ou sur son identité linguistique. On peut dire que, chez Hutcheon, la métafiction s'intéresse aux composantes mêmes de l'œuvre de fiction : le langage et la structure narrative. C'est pourquoi Hutcheon propose une double dénomination, permettant ainsi de mieux cerner les manifestations métafictionnelles, de même que leurs effets sur le texte de fiction. Ainsi, elle note que

There are texts which are [...] diegetically self-aware, that is, conscious of their own narrative processes. Others are linguistically self-reflective, demonstrating their awareness of both the limits and the powers of their own language. In the first case, the text presents itself as diegesis, as narrative; in the second, it is unobfuscated text, language.³⁰⁸

Il convient de remarquer que, sur la simple base de cette dualité, nous nous trouvons déjà en présence de deux formes distinctes de textes métafictionnels, selon l'accent qui est mis sur l'un ou l'autre des aspects de l'œuvre. Mais Hutcheon insiste sur le fait que

³⁰⁷ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 1.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

A further distinction must be made, however, within these two modes, for each can be present in at least two forms, what one might term an overt and a covert one. Overt forms of narcissism are present in texts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the 'fiction'. In its covert form, however, this process would be structuralized, internalized, actualized. Such a text would, in fact, be self-reflective, but not necessarily self-conscious.³⁰⁹

Pour résumer de façon schématique, il y a quatre manifestations métafictionnelles possibles dans un texte de fiction. D'un côté, on retrouve une « expression explicite » (*overt form*) des procédés narratifs, où l'autoréflexivité est mise de l'avant ; et une forme « cachée » ou implicite (*covert form*) où l'on ne retrouve pas nécessairement une conscience de ces procédés narratifs, mais où ces derniers sont tout de même autoréflexifs. Il en va de même pour l'autoréflexivité du langage, où la réflexion peut être explicite ou implicite. Cette quadruple dénomination permet ce que la définition de Waugh n'aborde pas : une analyse souple et étendue des différentes manifestations métafictionnelles au sein d'un texte de fiction. En effet, en alternant entre les formes ouvertes et cachées de la conscience qu'une œuvre possède, soit de ses stratégies textuelles, ou de son utilisation du langage, il est possible de couvrir la majorité des œuvres métafictionnelles.

Afin de mieux comprendre les implications de ces quatre formes de « narcissisme » (c'est ainsi que Hutcheon désigne les formes métafictionnelles), il convient de revenir quelque peu sur la conscience qu'une œuvre peut posséder de ses stratégies textuelles et du langage utilisé.

In diegetic narcissism, the text displays itself as narrative, as the gradual building of a fictive universe complete with character and action. In the linguistic mode, however, the text would actually show its building blocks – the very language whose referents serve to construct that imaginative world. That these referents are fictive and not real is assured by the generic code instituted by the word “novel” on the cover.³¹⁰

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 22-23.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 28-29.

La différence entre narcissisme diégétique et narcissisme linguistique est ici exposée. Si le premier se contente de mettre en évidence les stratégies textuelles propres à un texte de fiction, en insistant par exemple sur le statut fictif des personnages, sur la fonction de narrateur ou encore sur le déroulement linéaire de l'intrigue, le deuxième, pour sa part, se concentre plutôt sur une unité beaucoup plus petite, à savoir les mots mêmes qui composent le roman, remettant également en question la capacité du langage à représenter notre réalité dans une œuvre de fiction. La remarque à propos du statut fictif de ces référents qui est assuré par le terme « roman » présent sur la couverture du livre nous permet de nous intéresser à la question du lecteur et de son rapport à la métafiction.

Bien que cette problématique ait également été abordée par Waugh dans sa propre définition de la métafiction, le point de vue de Hutcheon est tout à fait pertinent. En effet, cette dernière fait allusion au « paradoxe du lecteur », qu'on rencontre lorsqu'il est question de métafiction. Celui-ci survient du fait que

[...] in all fiction, language is representational, but of a fictional "other" world, a complete and coherent "heterocosm" created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader.³¹¹

Évidemment, le lecteur peut résoudre le paradoxe en refusant de se prêter au jeu de la métafictionnalité et en ne s'arrêtant pas en cours de lecture lorsqu'il remarque des éléments qui ont pour but de lui faire prendre conscience du statut fictif de ce qu'il est en train de lire. Toutefois, cette attitude est loin d'être rentable puisque, dans les textes qui sont ouvertement métafictionnels, une simple lecture non engagée est impossible, puisque l'auteur ne respecte aucune (ou peu) des conventions littéraires que l'on retrouve dans des romans

³¹¹ *Ibid.*, p. 7.

« traditionnels ». Et comme le rappelle Hutcheon, « in metafiction the reader or the act of reading itself often become thematized parts of the narrative situation, *acknowledged* as having a co-producing function.³¹² » Cette insistance sur le rôle du lecteur (et par extension, de la lecture) n'est pas innocente. En effet, les deux éléments qui forment le paradoxe du lecteur, à savoir, d'une part, la prise de conscience forcée du lecteur de la fictionnalité du monde dans lequel le plonge sa lecture ; et d'autre part, la participation active (au plan intellectuel, émotif et psychologique) qui lui est demandée dans la construction de ce même univers fictif, sont cruciaux, puisqu'ils forment le cœur de la définition de la métafiction telle que proposée par Hutcheon. En fait, la théoricienne va plus loin encore lorsqu'elle affirme que

The reader is explicitly or implicitly forced to face his responsibility toward the text, that is, toward the novelistic world he is creating through the accumulated fictive referents of literary language. As the novelist actualizes the world of his imagination through words, so the reader – from those same words – manufactures in reverse a literary universe that is as much his creation as it is the novelist's.³¹³

Ainsi, le rapport du lecteur au langage est aussi crucial que l'est celui de l'auteur, puisque ce lecteur porte la responsabilité de la cocréation d'un univers fictionnel, et ce, à travers le même langage (et ses référents fictifs) que l'écrivain utilise dans l'écriture de son roman. Toutefois, même si le lecteur est conscient de la fictionnalité des référents langagiers utilisés dans le roman, il n'a pas le choix de faire *semblant* que la langue utilisée dans la fiction renvoie à des signifiés réels, qui correspondent à sa propre réalité, puisque, dans le cas contraire, toute compréhension d'une œuvre de fiction devient ainsi impossible. Nous voilà ainsi revenus devant le paradoxe du lecteur, tel qu'il a été circonscrit par Hutcheon. Par contre, cette dernière démontre également que l'auteur métafictionnel peut mettre en scène ce paradoxe dans son œuvre, insistant ainsi sur son statut métafictionnel :

³¹² *Ibid.*, p. 37.

³¹³ *Ibid.*, p. 27.

In order to comprehend the language of fiction, the reader must share with the writer certain recognizable codes – social, literary, linguistic, etc. Many texts thematize, through the characters and plot, the inadequacy of language in conveying feeling, in communicating thought, or even fact. Often this theme is introduced as an allegory of the frustration of the writer when faced with the need to present, only through language, a world of his making that must be actualized through the act of reading [...] ³¹⁴.

On pourrait surnommer cette situation le « paradoxe de l'auteur ». En effet, bien que le tissu même de l'œuvre (le langage) soit aussi fictif que les situations et les personnages qui sont mis en scène, c'est le seul matériau dont dispose l'auteur afin de transmettre certaines informations (par exemple, des faits, des émotions ou encore des pensées). Il arrive également que l'auteur s'en serve afin d'exprimer la frustration et le désarroi engendrés par l'impossibilité de rendre « fidèlement » compte de la réalité, puisque cette dernière ne peut être reproduite par le langage, puisque ce dernier est, comme nous venons de le mentionner, fictif. Pourtant, dans ce cas-ci, Hutcheon semble suggérer une solution au problème posé par le langage. En effet, elle affirme que

As many metafictionists have assured their readers, fictional creations are as real, as valid, as "truthful" as the empirical objects of our physical world. The essence of literary language lies not in its conforming to the kind of statement found in factual studies, but in its ability to create something new – a coherent, motivated "heterocosm", or *other world*. ³¹⁵

Bien que cette prise de position puisse apparaître présomptueuse (qui pourrait ainsi comparer la « réalité » des robots d'Asimov à celle d'une chaise ?), elle permet de déplacer la réflexion métafictionnelle sur le plan ontologique. Ainsi, pourquoi ce qui est décrit dans un roman dit « réaliste » serait-il plus « réel » qu'un objet, un personnage ou une situation présentés dans un roman de science-fiction ? Comme le rappelle Hutcheon,

³¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 42.

Mimetic literature has always created illusions, not literal truths; it has always utilized conventions, no matter what it might choose to imitate – that is, to create. The familiar image of the mimetic mirror suggests too passive a process; the use of micro-macro allegorical mirroring and *mises en abyme* in metafiction contests that very image of passivity, making the mirror productive as the genetic core of the work. In such fiction the reader is made aware of the fact that literature is less a verbal object carrying some meaning, than it is his own experience of building, from the language, a coherent autonomous whole of form and content.³¹⁶

Ainsi, la différence majeure entre littérature « réaliste » ou « conventionnelle » et métafiction se trouve dans *l'intention* de l'auteur. Un auteur réaliste cherche l'effet mimétique, il veut « faire vrai », en utilisant des référents familiers au lecteur, puisque ces derniers sont tirés de son propre univers et décrits de la façon la plus minutieuse possible, pour que les diverses caractéristiques de ces référents puissent être utilisées afin d'identifier ce à quoi ils renvoient. L'auteur métafictionnel, au contraire, ne cherche pas à faire vrai. Il souhaite d'abord montrer la fictionnalité de son univers narratif, avant de proposer une nouvelle forme narrative et/ou un contenu cohérent, mais non mimétique. En fin de compte, l'utilisation de stratégies métafictionnelles prouve que :

In the literary text there are no such things as real referents for the reader: all are fictive – *table, front, licorne, honnêteté, ubiquité* – and some doubly so (e. g. *licorne*). The reader accepts this once he accepts the fact that what he is reading is an imaginative construct. That the *author* may or may not have had real referents in mind can never be determined with certainty.³¹⁷

Il apparaît clair que, pour Hutcheon, lecteur et auteur sont deux acteurs indispensables à la réalisation de stratégies métafictionnelles efficaces, et ces dernières sont basées sur les possibilités du langage ainsi que sur les tentatives de mimétisme que l'on retrouve dans le roman traditionnel. Par contre, dans aucun cas il n'est fait mention des stratégies métafictionnelles qui affectent le cours du récit, obligeant ainsi le lecteur à prendre acte de la

³¹⁶ *Idem.*

³¹⁷ *Ibid.*, p. 94.

fictionnalité de l'univers dans lequel le plonge sa lecture. C'est là qu'intervient notre prochaine théoricienne de la métafiction.

3.4 Quand le texte s'impose au lecteur : la métafiction selon Ommundsen

C'est dans *Metafictions? : Reflexivity in Contemporary Texts*, publié en 1993, soit près de dix ans après les essais de Waugh et Hutcheon, que Wenche Ommundsen revient sur la question de la métafiction, afin d'y apporter sa propre contribution. Dès le début, elle affirme la distance qui la sépare de Waugh et Hutcheon, lorsqu'elle revient sur la première utilisation du terme de « métafiction », proposé par William H. Gass. Mais, pour Ommundsen, ce terme n'est pas tout à fait original. En effet, elle fait remonter la notion de métafiction et de façon plus générale, celle de « métaphénomène », à la deuxième moitié du vingtième siècle, et plus particulièrement à Roland Barthes et son essai « Littérature et métalangage » (publié dans ses *Essais critiques*). Ce dernier aurait identifié la double conscience de la littérature contemporaine à une « littérature objet » et à une « métalittérature ».³¹⁸ Elle rappelle également les nombreuses appellations (parfois contradictoires) de la métafiction :

self-conscious, reflexive (or self-reflexive), self-referential, introspective, introverted, narcissistic or auto-representational, surfiction, antifiction, fabulation, neo-baroque fiction and postmodernist fiction. These terms are not perfectly synonymous : surfiction and fabulation have sometimes been contrasted with metafiction, and postmodernism, in fiction and elsewhere, is [...] a category so complex and disputed that its relationship to metafiction cannot be precisely defined.³¹⁹

Cette multiplication des termes (et leur plus ou moins grande pertinence) démontre bien qu'une définition de la métafiction n'est pas chose acquise, près de dix ans après les

³¹⁸ Wenche Ommundsen, 1993, *Metafictions? : reflexivity in contemporary texts*, Collection « Interpretations », Melbourne (Australie), Melbourne University Press, p. 14.

³¹⁹ *Idem.*

tentatives de Waugh et de Hutcheon. Ommundsen, pour sa part, ne cherche pas à régler la question une fois pour toutes. Au contraire, plutôt que de proposer une nouvelle définition, elle préfère s'intéresser au fonctionnement du phénomène :

Metafiction presents its readers with allegories of the fictional experience, calling our attention to the functioning of the fictional artefact, its creation and reception, its participations in the meaning-making systems of our culture. Fiction is in its turn allegorized, made to stand as a model for all acts of cultural construction and interpretation, for the myths and ideologies which organise our reality according to narrative structures.³²⁰

Il est clair que cette vision de la métafiction se rapproche davantage des théories de la réception que de celles du langage, comme c'était le cas avec Waugh et Hutcheon, mais elle n'en demeure pas moins pertinente. Il faut plutôt étudier les stratégies métafictionnelles mises en place dans un texte de fiction ainsi que leurs effets sur l'acte de lecture. Cette perspective est renforcée par le fait que la métafiction a besoin du lecteur pour se manifester. En effet, la métafiction provient surtout de stratégies textuelles comme la métaphore, l'ironie, ou encore la parodie, qui demandent toutes du lecteur qu'il reconnaisse plus d'un niveau de signification.³²¹ Ainsi, ce dernier doit être en mesure de reconnaître différents niveaux de sens afin d'actualiser les manifestations métafictionnelles, puisque celles-ci prennent la forme de stratégies textuelles « classiques » qui sont utilisées d'une tout autre manière dans la littérature « conventionnelle ». De plus, il apparaît évident que ce n'est pas l'utilisation elle-même de l'ironie, de la métaphore ou encore de la parodie qui assure la présence de métafiction dans un texte fictif, mais bien la façon dont elles sont utilisées.

Par contre, il ne faudrait pas réduire la métafiction à cet usage inhabituel de stratégies textuelles. Il importe également de prendre en compte les perturbations qui affectent la trame narrative elle-même. Deux des nombreuses techniques déployées par les textes réflexifs sont

³²⁰ *Ibid.*, p. 12.

³²¹ *Ibid.*, p. 4-5.

les adresses directes au lecteur et les allusions intertextuelles. Ces techniques peuvent être utilisées seules, en plus grand nombre, et parfois même simultanément.³²² Voilà une autre preuve, si besoin est, de la multiplicité des manifestations métafictionnelles et de leur nature profondément hétérogène. Toutefois, il existe un point commun entre ces diverses stratégies, peu importe leur utilisation : le lecteur. En effet, malgré la pluralité de définitions de la métafiction, le lecteur demeure au centre du phénomène, puisqu'il est visé par la métafiction. De façon plus précise, c'est sa conception d'un texte littéraire et son approche des mondes fictifs qui se trouvent remises en question. Pour en arriver là, tous les moyens sont bons pour le métafictionniste. Comme le rappelle Ommundsen,

Structural incoherence of many kinds is common in metafiction. A text may refuse to comply with expectations set up by the genre to which it belongs: the coherence of fictional characters, for example, or the idea of a single ending. It may also transgress generic boundaries, including within a work of fiction elements normally found in other types of writing.³²³

Ce point constitue un élément important pour notre propre analyse des stratégies métafictionnelles mises en place par King dans *The Dark Tower*, mais nous y reviendrons au chapitre suivant. Continuons à nous intéresser aux incohérences structurelles qu'on retrouve souvent dans les textes métafictionnels. Celles-ci ne sont pas limitées aux attentes relatives à la fiction en général. En effet, elles ont un effet bien visible, à la fois sur le texte et sur le rapport qu'entretient le lecteur avec lui :

Incoherence may occur at the level of the individual word or sentence, also with the general effect of making the reader stop and reconsider reading and sense-making practices which are taken for granted, thought of as 'natural'. By intensifying the artefact, making the transition from text to meaning more complex, reflexive fiction thus calls attention to the

³²² *Ibid.*, p. 7.

³²³ *Ibid.*, p. 9.

material existence of language and fictional systems, the 'stuff' of literature which the reader otherwise tends to overlook.³²⁴

Cette situation n'est pas sans rappeler les effets de la métafiction relevés par Linda Hutcheon. Ommundsen met en lumière de manière évidente les processus que le lecteur tient pour acquis et que la métafiction met de l'avant en les perturbant. Par contre, elle insiste sur le rôle que le lecteur a à jouer dans l'activation de ces stratégies métafictionnelles. Si l'importance du lecteur dans la métafiction a déjà été abordée tant par Waugh que par Hutcheon, c'est la première fois que celui-ci se voit imposer le « fardeau de la preuve » quant à l'activation des stratégies métafictionnelles d'un texte de fiction. Ce qui explique la « compétence métafictionnelle » mentionnée par Ommundsen qui, toutefois, n'inclut pas nécessairement la connaissance des concepts littéraires tels que « réflexivité » et « métafiction ». Par contre, le lecteur doit montrer une sensibilité certaine aux manifestations métafictionnelles s'il veut être en mesure d'activer ces dernières.³²⁵ Ommundsen insiste sur l'effort demandé au lecteur, de même que sur sa résistance possible devant un texte qui serait (trop) ouvertement métafictionnel :

Readers are never passive bystanders observing the textual spectacle from a safe distance, but unlike the reader of 'illusionist' fiction, the metafictional reader is provoked into an awareness of the role s/he plays in activating the text. By theorising and problematising the reader's function, metafiction produces readers somewhat confused about what is expected of them.³²⁶

Cette reconnaissance du rôle du lecteur est elle-même une stratégie métafictionnelle, tout comme la confusion relative au rôle qui lui est imparti. De cette façon, le lecteur est amené à considérer le texte métafictionnel pour ce qu'il est réellement : une œuvre de fiction, où les référents ne renvoient pas à des éléments contenus dans sa réalité, mais sont simplement le

³²⁴ *Idem.*

³²⁵ *Ibid.*, p. 27.

³²⁶ *Ibid.*, p. 77.

résultat d'un assemblage de signes sur une feuille de papier. Le lecteur métafictionnel est ainsi placé devant une situation particulière. En effet, le texte présente l'acte littéraire comme un projet collaboratif et « flatte » le lecteur en sous-entendant que ce dernier est sûr de comprendre les allusions intertextuelles. En transgressant délibérément les motifs conventionnels de la relation texte/lecteur, le texte implique le lecteur dans une sorte de « pacte » qui se place lui-même en dehors de l'habituel « contrat de lecture ».

Toutefois, il appert que cette même difficulté de négocier de nouveaux rôles peut produire un sentiment d'aliénation chez le lecteur, une impression renforcée par le fait que ces rôles mettent fréquemment en scène des conflits et une logique contradictoire. En jouant sur la frontière de l'intelligibilité, le lecteur expérimente ainsi la possibilité d'une rupture de la communication.³²⁷ Ainsi, la métafiction cherche à conscientiser le lecteur sur son rôle dans la réception d'une œuvre de fiction. Contrairement à un texte conventionnel, le texte métafictionnel peut présenter des difficultés communicationnelles, ce qui demande un investissement supplémentaire de la part du lecteur, afin d'éviter une rupture de la communication entre lui et l'auteur, ce qui se produit de toute façon dans certains textes qui poussent la métafiction à l'extrême, par exemple, lorsque l'assemblage même des signes ne parvient plus à produire du texte intelligible. Mais si on laisse ces exceptions de côté, il se peut tout de même que le lecteur refuse de se plier aux demandes et exigences de la métafiction et se contente de lire un texte métafictionnel comme il le ferait d'une œuvre « conventionnelle ».

Cette éventualité a également été considérée par Ommundsen. En effet, elle mentionne la possibilité que plusieurs lecteurs répondent avec hostilité à toute « agression textuelle », et refusent d'être dépassés par de complexes stratégies de séduction. Ces lecteurs refusent alors le rôle qui leur est offert par le texte et poursuivent leur lecture selon différents modes de réception. Elle mentionne également un autre type de lecteur qui nous intéresse

³²⁷ *Idem.*

particulièrement. Il s'agit de celui pour qui l'entreprise réflexive et sa participation à cette dernière demeurent largement inconnues. Que se passe-t-il quand la réflexivité surgit à l'intérieur d'autres contrats de lecture, comme ceux que l'on retrouve dans la littérature dite « réaliste » ? Est-ce que ces lecteurs considèrent ces narrateurs intrusifs ou les épisodes réflexifs dans l'œuvre d'auteurs populaires comme Stephen King de la même manière qu'ils traitent la métafiction postmoderne ?³²⁸

Nous osons croire que le prochain chapitre de notre thèse répondra de façon satisfaisante à ces questions. En ce qui concerne le travail d'Ommundsen sur la métafiction, il apparaît évident qu'il se situe à la fois en continuité avec ceux de Waugh et Hutcheon, puisqu'Ommundsen mentionne elle aussi l'insistance du texte métafictionnel sur sa propre fictionnalité, et en rupture avec ceux-ci, par l'importance accordée au lecteur dans l'activation et l'actualisation des stratégies métafictionnelles. Mais, cette fois encore, aucune définition claire n'a été proposée afin de circonscrire ou à tout le moins donner un portrait d'ensemble de ces stratégies, ainsi que de leurs manifestations dans un texte métafictionnel. C'est ce manque que viendront combler les travaux du Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers (CRILA).

3.5 Métafiction ou métatextualité ? Stratégies et manifestations.

Publiés en 2002 sous le titre de *Métatextualité et métafiction : théories et analyses*, les travaux du CRILA sont parmi les plus récents sur la question de la métafiction. Formé de plusieurs chercheurs et théoriciens en littérature, le Centre s'est particulièrement intéressé aux stratégies métafictionnelles que l'on peut retrouver dans les textes de fiction. Leur conception de la métafiction diffère également quelque peu de celle de Waugh, Hutcheon et

³²⁸ *Ibid.*, p. 78.

Ommundsen, quoique, par certains aspects, cette conception demeure assez proche de celle d'Ommundsen. Ainsi, sans se limiter à la fiction post-moderne, ils nomment

[...] 'métafiction' tout texte de fiction comportant une dimension métatextuelle importante. [...] le concept de métatextualité sera utilisé comme caractérisant le phénomène élémentaire déclencheur de prise de conscience critique du texte [...] alors que celui de métafiction se rapportera à une caractéristique d'un texte littéraire dans son ensemble.³²⁹

Dès le départ, le CRILA entend apporter une distinction importante au sein même de la métafiction, en y détachant la métatextualité. Cette dernière leur permettra ainsi de s'intéresser aux particularités du texte métafictionnel, sans avoir nécessairement à considérer celui-ci dans son ensemble, comme c'était le cas avec Waugh, Hutcheon et Ommundsen. Il convient également d'apporter une précision importante à la définition déjà proposée pour la métatextualité :

Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes. La métatextualité appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture.³³⁰

Ainsi, ce qui était précédemment du ressort de la métafiction, à savoir l'insistance du texte sur son statut fictif, ainsi que l'importance de la participation du lecteur, devient maintenant des caractéristiques de la métatextualité. Toutefois, il faut comprendre qu'il s'agit surtout d'un transfert terminologique et non d'une tentative de revoir l'ensemble du concept de métafiction. Il reste que cette séparation entre métafiction et métatextualité permet bel et

³²⁹ Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers (CRILA), Laurent Lepaludier (dir.), 2002, *Métatextualité et métafiction : Théories et analyses*, Collection « Interférences », Rennes (France), Presses Universitaires de Rennes, p. 10-11.

³³⁰ *Ibid.*, p. 10.

bien une distanciation qui devrait mener à une étude plus approfondie des stratégies métatextuelles mises en place dans les œuvres métafictionnelles.

Maintenant que ces précisions terminologiques ont été apportées, il convient de s'intéresser au fonctionnement même de la métatextualité. Pour le CRILA,

La métatextualité tient à la fois de stratégies textuelles et de modes de lecture (surcodage/décodage du cadre fictif). Elle a notamment pour effet d'orienter le lecteur vers un aspect de l'acte narratif : un indice textuel centre l'attention du lecteur sur le caractère fabriqué de l'illusion référentielle ; une stratégie textuelle est ainsi mise en œuvre, portant le plus souvent sur une donnée narrative : un décodage de cette stratégie intervient, dont le lecteur est l'artisan.³³¹

Le rôle central du lecteur (qui n'est pas sans rappeler la position d'Ommundsen sur le sujet) est mis de l'avant par la double nature de la métatextualité. Le lecteur participe au décodage du cadre fictif (qui a été préalablement surcodé par l'auteur), en plus d'être appelé à constater l'artificialité de l'illusion référentielle qui est habituellement passée sous silence, et ce, à travers diverses stratégies textuelles. Laurent Lepaludier revient de façon plus précise sur cette question lorsqu'il affirme que :

La métatextualité peut [...] se concevoir comme un phénomène de lecture au cours duquel des **procédés textuels** poussent le lecteur vers une perception critique de l'univers fictif [...]. Le travail de décodage se réalise de manières diverses selon le degré de transparence métatextuelle.³³²

³³¹ *Ibid.*, p. 12.

³³² Laurent Lepaludier, « Le fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », in *Métatextualité et métafiction : Théories et analyses*, op. cit., p. 25-26. C'est l'auteur qui souligne.

Si les « degrés de transparence métatextuelle » ont été abordés par Ommundsen, il en va tout autrement des procédés textuels mentionnés par Lepaludier. En effet, aucune des trois théoriciennes ne s'est intéressée aux stratégies métatextuelles proprement dites. Pour Michelle Rayan-Sautour, il en existerait sept :

- mise en crise des codes et parodies des conventions littéraires
- jeux jubilatoires sur les franchissements de niveaux narratifs
- jeu entre narrateur et narrataire
- création de mondes alternatifs pour aboutir à la déréalisation
- saturation des formes et des structures jusqu'au vertige
- mobilisation massive du réseau intertextuel
- dénudation de l'artifice du mystère de la littérature et refus d'escamoter l'illusion.³³³

Bien que nous préférions reporter l'explication et la mise en application possible de ces stratégies au chapitre portant sur la métafiction dans *The Dark Tower*, il est tout de même possible d'effectuer plusieurs observations à leur sujet. Tout d'abord, il est clair que toutes ces stratégies interviennent sur la lecture, de manière à forcer la participation active du lecteur dans leur résolution. Notons également que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ces stratégies ne visent pas que la destruction (ou la déconstruction) des conventions narratives. Au contraire, elles proposent plutôt une réorganisation de ces dernières, et, dans certains cas, c'est une nouvelle forme de fiction qui est proposée.

Ces différentes stratégies démontrent bien, comme on a pu le remarquer tant chez Waugh et Hutcheon que chez Ommundsen, la volonté des auteurs métafictionnels d'explorer

³³³ Michelle Rayan-Sautour, « La métafiction postmoderne », in *Métatextualité et métafiction : Théories et analyses*, op. cit., p. 71.

les matériaux mêmes de la fiction et leur désir de mettre à nu les mécanismes du texte littéraire. En fait, « la métafiction théorise son propre fonctionnement, créant un miroir dans lequel le lecteur peut percevoir le reflet des discours qui interviennent dans notre relation au monde empirique.³³⁴ » Toutefois, il faut se rappeler qu'il ne s'agit pas nécessairement d'un reflet mimétique, puisque le miroir dont il est question est d'abord et avant tout un miroir déformant, comme on en retrouve dans les fêtes foraines. En effet,

La métafiction met en scène les anciennes règles romanesques et les subvertit afin de produire de nouveaux jeux déstabilisants. La dimension ludique de ce processus permet la mise en place d'une forme de questionnement fictionnel qui vise à ébranler le lecteur. Son activité de lecture, telle qu'elle est dessinée par le texte de métafiction, incite à percevoir les conventions qui génèrent notre perception de la réalité. La vie des personnages et leur cohérence s'effritent sous ses yeux. La voix du narrateur est troublée de façon à rendre le lecteur conscient du fonctionnement de la structure narrative. La mise en abyme de différents univers au cours du même récit amène un questionnement sur les modes de réalité [...]³³⁵

Si l'aspect ludique de la métafiction n'a pas été abordé de façon directe par les théoriciennes précédentes, il est tout de même possible d'en trouver des traces, surtout lorsqu'il est question, chez Hutcheon par exemple, de l'ironie et de la parodie, deux modes se rapprochant de l'humour. Toutefois, au-delà d'une simple volonté d'amuser, la métafiction propose une remise en question de l'artefact littéraire tout à fait sérieuse et dont le lecteur est l'un des principaux acteurs. En effet,

[...] la métafiction contemporaine met en relief le rôle du lecteur dans la production du sens, dans une relation de coopération et de conflit avec le texte. Des procédés tels que le contrat de lecture, les questionnements sur le statut du texte de fiction, et l'agression intertextuelle incite à une relation entre texte et lecteur. Le décodage de l'implicite de la métafiction

³³⁴ *Ibid.*, p. 69.

³³⁵ *Ibid.*, p. 71.

dépend de la capacité du lecteur à percevoir le contrat ironique, notamment dans l'utilisation de clichés et de stéréotypes qui pourraient être pris au premier degré.³³⁶

Une fois encore, ce sont là des éléments sur lesquels nous reviendrons plus en détail lorsque nous examinerons la présence de la métafiction dans notre corpus au cours du prochain chapitre. Mais pour l'instant, bien que nous ayons terminé notre survol des définitions et manifestations de la métafictionnalité, il nous reste tout de même un autre phénomène de même nature à étudier, puisqu'à son tour, il pourra apporter une lumière nouvelle sur la relation unissant le lecteur, l'auteur et l'œuvre de ce dernier. En effet, l'autoréférentialité, bien que semblable à la métafiction par certains aspects, ne concerne pas les mêmes éléments du texte, en plus de solliciter le lecteur d'une manière bien différente, comme nous le verrons plus loin.

3.6 Culture populaire et autoréférentialité : vous avez dit métapop ?

Afin de parvenir à un portrait global de la métafiction, nous en avons présenté les divers aspects. Nous avons également souligné que la métafiction joue un rôle important dans la lecture de *The Dark Tower*. Jusqu'à maintenant, nous avons volontairement omis de mentionner la capacité, voire la volonté, de King de s'appropriier les codes de la métafiction afin de les intégrer à la littérature de genre, à laquelle appartient indubitablement l'ensemble de son œuvre, dont fait partie *The Dark Tower*. Ainsi, il nous semble évident que la présentation des stratégies métatextuelles ne couvre qu'une partie du travail de King. Nous nous efforcerons donc de présenter, pour la première fois, une définition de ce qu'il convient d'appeler la « métapop », en référence à la fois à la métafiction et à la culture populaire. Par la suite, nous nous servirons de ce nouvel outil afin de comprendre comment se présentent les

³³⁶ *Ibid.*, p. 72.

manifestations métapopulaires dans *The Dark Tower*, ainsi que dans l'ensemble de l'œuvre kingsienne.³³⁷

3.6.1 Le « pop » de métapop : culture populaire, précisions méthodologiques

Avant d'aborder la métapop et ses manifestations, il convient de bien circonscrire ce que nous entendons par « culture populaire », puisque cette notion sert de base à notre proposition d'un concept de métapop. Mais cela s'avère plus complexe que prévu, puisque la « culture populaire » peut être définie de bien des manières. On peut d'abord insister sur son statut commercial :

Popular art is commercial ; it is mainly produced for the purpose of turning a dollar. The popular arts are decidedly imitative and formulaic. Undoubtedly, a huge percentage of the popular arts is aesthetically inferior, judged by any standards. Nevertheless, popular culture products are so much with us, so much a part of the day to day lives of all Americans, that the values and beliefs both on the surface and hidden beneath these products inevitably have an important impact on all of us.³³⁸

On peut également présenter la culture populaire comme étant immanente à notre société :

Popular Culture, in its simplest definition, is the cultural world around us – our attitudes, habits and actions : how we act and why we act; what we eat, wear; our buildings, roads and means of travel, our entertainments, sports; our politics, religion, medical practices; our

³³⁷ Il est à noter que, même si King est l'un des principaux artisans de la métapop, d'autres auteurs utilisent ce procédé dans leurs œuvres et qu'il est tout à fait possible de se servir de ce nouveau concept dans l'étude d'un corpus autre que celui de King.

³³⁸ Jack Nachbar (éd.), Deborah Weiser (éd.) et John L. Wright (éd.), 1978, *The Popular Culture Reader*, Bowling Green (É-U), Bowling Green University Popular Press, p. 3-4.

beliefs and activities and what shapes and controls them. It is, in other words, to us what water is to the fish : it is the world we live in.³³⁹

Finalement, on peut choisir de la décrire à partir de ses manifestations et de son public :

[...] "popular culture" describes those productions, both artistic and commercial, designed for mass consumption, which appeal to and express the tastes and understanding of the majority of the public, free of control by minority standards. They reflect the values, convictions, and patterns of thought and feeling generally dispersed though and approved by American society.³⁴⁰

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ces trois points de vue ne sont pas irréconciliables. Au contraire, ce sont trois définitions complémentaires qui nous permettent de donner une définition à la fois juste et englobante de la culture populaire. Elle est foncièrement commerciale et produite en masse ; elle est esthétiquement inférieure, peu importe les standards utilisés mais représente les goûts et intérêts d'une majorité de la population ; elle déborde de la sphère culturelle pour rejoindre tous les éléments de la vie quotidienne. Et finalement, elle est fondamentalement américaine. Une fois posés les fondements d'une définition de la culture populaire, il reste à en préciser les différents objets d'étude.

Selon Nachbar, Weiser et Wright, il existe quatre catégories d'objets d'étude, qui se divisent ensuite en plusieurs manifestations : les mythologies, les objets et les héros, les arts, et finalement, les rituels. Les mythologies populaires, que l'on retrouve à la base de la culture

³³⁹ Ray B. Browne, « Popular Culture – The World Around Us », in Jack Nachbar (éd.), Deborah Weiser (éd.) et John L. Wright (éd.), *op. cit.*, p. 12.

³⁴⁰ Russel B. Nye, « Notes on a Rationale for Popular Culture » in Jack Nachbar (éd.), Deborah Weiser (éd.) et John L. Wright (éd.), *op. cit.*, p. 22.

populaire, servent de « base » aux autres types de culture. Ces mythologies comprennent les éléments contenus

[...] within the human mind : popular beliefs, values, superstitions and movements of thought. Popular mythologies such as American ideas of democracy, the American tendency to believe that Europeans are culturally superior to Americans and the American love-affair with mechanical gadgets, are usually accepted as true unquestionably by people and these same people proceed to lead their lives accordingly.³⁴¹

C'est à partir de ces idées reçues et de concepts abstraits comme la démocratie ou le « Rêve américain » que les autres catégories de culture populaire vont pouvoir se développer. En effet, celles-ci sont des images qui reprennent et se nourrissent des mythologies populaires. La première de ces catégories correspond aux objets populaires (catégorie qui englobe à la fois les choses et les personnes) :

Popular things, sometimes called artifacts, are the images produced by commercial packaging and advertising and three dimensional objects themselves, such as the architecture of suburban ranch style homes and fast-food restaurants. We may look at these images and artifacts as icons – objects that have special significance on both the individual and collective level. These icons are often surrounded by folklore [...]³⁴²

Ces objets correspondent ainsi à la première caractéristique de la culture populaire, à savoir un statut mercantile assumé. En plus d'être le produit de campagnes publicitaires, ils représentent un style de vie adopté par certains groupes au sein de la population (on pense ici à des styles architecturaux propres à certains états américains). Et certains de ces objets atteignent le rang d'icônes, comme c'est le cas pour Ronald McDonald, Coke ou encore la camionnette, symboles d'un mode de vie adopté par le plus grand nombre.

³⁴¹ Jack Nachbar (éd.), Deborah Weiser (éd.) et John L. Wright (éd.), *op. cit.*, p. 6.

³⁴² *Idem.*

Quant au folklore associé à ces icônes, il ne faut pas chercher bien loin pour trouver diverses histoires (vérifiées ou non) au sujet de produits aussi divers que les hamburgers de McDonald (est-ce vraiment du bœuf ? De quoi est faite la fameuse sauce secrète ?), ou encore le Cheese-Whiz (mais quelle est sa véritable couleur ?). Peu importe les réponses, les interrogations qui entourent ces produits les élèvent au rang d'icônes, tant par le nombre de consommateurs que par la fascination que ces marques exercent sur ceux-ci.

Bien que nous ayons mentionné que des personnes peuvent également être considérées comme des objets populaires, il convient de spécifier que ce sont surtout les stéréotypes populaires qui entrent dans cette catégorie, et ce, même si « popular stereotypes may be things but are usually a class of people.³⁴³ » De façon générale, « [...] a commonly expressed stereotype, whether it be racial, religious, sexual or vocational, tells us little about the people being stereotyped.³⁴⁴ » Au contraire, ces stéréotypes sont plus à même de nous informer à propos des croyances populaires de ceux qui les expriment. La deuxième catégorie de culture populaire concerne également des personnes. Il s'agit des héros populaires. Ces derniers

[...] functions for people in the same way as stereotypes. There is a major difference in that stereotypes often reveal the historic fears of American culture whereas popular heroes such as Daniel Boone, Abraham Lincoln and Martin Luther King, Jr. usually serve as images of the traditional ideals of our culture.³⁴⁵

Ainsi, tant les craintes que les espoirs et les idéaux de la culture américaine sont représentés dans la culture populaire. Il est toutefois bon de noter que si les stéréotypes s'appliquent à une frange particulière de la population, les héros populaires, pour leur part, sont des individus qui ont soit connu un destin extraordinaire, soit fait des gestes ou pris des décisions qui ont fortement influencé l'histoire américaine. Dans certains cas, toutefois, le

³⁴³ *Idem.*

³⁴⁴ *Idem.*

³⁴⁵ *Ibid*, p. 7.

héros populaire peut aussi être un groupe d'individus, par exemple les colons de l'Ouest américain ou encore les pompiers et les secouristes du 11 septembre 2001. De façon générale, tant les stéréotypes que les héros populaires servent à révéler les convictions profondes (et parfois inconscientes) de la société américaine.

La troisième catégorie de culture populaire, quant à elle, met plutôt de l'avant les goûts et les intérêts de la population. En effet, les arts populaires, qui regroupent « everything from popular fiction and poetry to popular theatre, popular music, and the media – films, radio, and television³⁴⁶ » représentent sans doute la partie la plus visible et la plus commentée de ce que nous avons défini comme la culture populaire. À travers des œuvres marquantes comme *Jaws*, *Star Wars* ou encore des genres bien précis, comme le western (tant au cinéma qu'en littérature), le soap-opéra, la musique rock, nous obtenons une véritable radiographie de la psyché collective américaine. Et la façon la plus facile d'étudier ces manifestations artistiques

is through the concept of formula, based on the idea that a certain kind of popular art contains many elements which are familiar to both creator and audience. This shared familiarity of plots, characters, settings, etc., makes the popular arts accessible to the widest possible public.³⁴⁷

La notion de « formule » nous sera utile lorsque viendra le temps d'étudier plus en profondeur *The Dark Tower*, puisqu'au fil de la série, King en utilise plusieurs, en plus de les modifier à loisir et d'en proposer des formes hybrides. Pour le moment, toutefois, concentrons-nous sur la quatrième et dernière catégorie de culture populaire : les rituels populaires. Ces derniers sont en fait « those events of our society that engage the interest of groups large and small.³⁴⁸ » Les rituels populaires sont intéressants en ce sens où, à la manière des arts populaires, ils mettent en scène tant des héros que des objets populaires et

³⁴⁶ *Idem.*

³⁴⁷ *Idem.*

³⁴⁸ *Idem.*

font intrinsèquement partie de la mythologie populaire américaine. Toutefois, il existe une différence fondamentale entre les rituels et les arts populaires. En effet, « the popular arts tend to be imaginative creations produced for one of the mass media. Popular rituals are real events actually attended or participated in by those enjoying them.³⁴⁹ » Ainsi, alors que les arts populaires sont dédiés à un média spécifique et que leur consommation (même dans le cas d'un film présenté au cinéma) demeure de l'ordre du privé et de l'individuel, les rituels populaires sont au contraire conçus de façon à inciter les rassemblements et à tirer leur force symbolique de ceux-ci.

Les exemples les plus frappants de cette situation se retrouvent dans le domaine sportif, particulièrement au baseball et au football. On compte également un nombre de héros populaires au sein des différentes équipes (le plus mythique d'entre eux est probablement Babe Ruth) et les différents objets de collection (particulièrement les cartes à collectionner ou encore les autographes des joueurs) font ici office d'objets populaires investis d'un pouvoir indéniable. Quant aux « mythes » associés aux rituels populaires, il n'y a qu'à effectuer quelques recherches afin de trouver les moments les plus marquants de ces sports, que ce soit le retour en fin de partie d'une équipe donnée perdante, une série record de défaites ou de victoires, ou encore des prouesses individuelles. Bref, tout comme les objets, les héros et la culture, les rituels populaires permettent de façon indéniable à une large part de la population d'exprimer sinon ses opinions, du moins ses intérêts, ses croyances profondes et tout ce qui constitue la mythologie populaire américaine. Avant de mettre ces catégories à l'épreuve dans notre corpus, il nous reste toutefois à étudier de quelle façon elles se manifestent au sein de ce que nous désignons sous le terme de « métapop ».

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

3.6.2 La métapop : une métafiction des genres

Bien que le but avoué de ce chapitre soit de présenter une définition de la métapop, il convient toutefois de spécifier que le terme a été proposé par Michael Dunne dans *Metapop. Self-referentiality in Contemporary American Popular Culture*, paru en 1992. Il s'agit de la seule mention du terme « métapop » dans un essai théorique et le concept lui-même en est encore à ses balbutiements. Pourtant, Dunne n'utilise le terme qu'une seule fois dans la conclusion de son essai :

[...] through a prolonged apprenticeship in popular culture, contemporary Americans have become accustomed to the knowledge that the media mediate experience, that representations are not reality. In recognition of this awareness, the individual artists and agencies responsible for the television programs, films, songs, music videos, and comic strips that I have examined in the book have produced Metapop.³⁵⁰

Bien que nous soyons en partie d'accord avec Dunne en ce qui concerne la relation des Américains à l'expérience médiatique et à ses représentations qui ne correspondent pas la réalité, il reste que ce qu'il nomme « Metapop » renvoie plutôt à de l'autoréférentialité. En fait, comme il le mentionne à de nombreuses reprises au cours de son essai, il s'agit d'une prise de conscience des différents médias de la culture populaire, ainsi que d'une autoréférentialité affirmée par ceux-ci.

Throughout Western cultural history [...] some artists have very deliberately signaled their own presences by emphasizing the process of communication as well as the content. Such signals can also be visualized on a spectrum, in this case running from subtle stylistic winks at the audience to ostentatious flaunting of the communication process. In the most extreme cases, in fact, content can become merely the occasion for an artist's self-advertisements [...]

³⁵⁰ Michael Dunne, 1992, *Metapop. Self-referentiality in Contemporary American Popular Culture*, Jackson (É-U) et Londres, University Press of Mississippi, p. 192.

Whether in subtle or extreme form, such advertisements of a communicator's presence may be designated by the term self-referentiality.³⁵¹

Même si la métapop repose en partie sur l'autoréférentialité, comme le mentionne avec justesse Dunn, nous croyons qu'elle participe également d'autre chose, à savoir d'une reconnaissance de son propre statut d'objet populaire. De plus, si l'une des caractéristiques de l'autoréférentialité est la présence de l'artiste au sein de son œuvre, nous croyons que la métapop ajoute la présence explicite d'un fort réseau intertextuel de ses influences (ainsi que d'œuvres marquantes de la culture populaire) de façon ludique et/ou ironique, mais non parodique. De plus, Dunne insiste pour dire que même si l'autoréférentialité apparaît partout dans la culture populaire américaine contemporaine, celle-ci n'est ni un concept nouveau, ni la propriété unique de la culture populaire.³⁵² La métapop au contraire est, par définition, indissociable de la culture populaire et représente une approche postmoderne à la fois de la culture populaire, et de la métafiction dont elle est issue. En fait, il ne s'agit pas seulement d'un réseau intertextuel, mais aussi d'un ensemble de références (directes ou indirectes ; implicites ou explicites) à des œuvres de la culture populaire (que ce soit des chansons, des films, des romans, etc.), mais également à d'autres types de manifestations culturelles (certains sports, des produits de consommation, etc.). Cela ne veut pourtant pas dire qu'autoréférentialité et métapop sont irréconciliables. En fait, il faudrait plutôt voir la métapop comme un sous-ensemble spécifique de l'autoréférentialité. De plus, comme le rappelle Dunne,

self-referentiality has become much more common and more elaborate in today's popular culture. Because of the increasing immersion of contemporary Americans in all forms of mediation, moreover, the rhetorical intention of the self-references has shifted considerably, shifting away from the artist' self-expression and toward an affirmation of the mediated community that is embracing both creator and audience.³⁵³

³⁵¹ *Ibid.*, p. 3-4.

³⁵² *Ibid.*, p. 6-7.

³⁵³ *Ibid.*, p. 11.

Cette situation concerne à la fois l'autoréférentialité et la métapop, et ce, peu importe le média. Toutefois, Dunn fonde son essai sur l'analyse de films, de vidéoclips, d'émissions de télévision et de « comic strips » de journaux (en opposition aux bandes dessinées publiées en album), alors que nous concentrons nos efforts sur un corpus exclusivement littéraire. Mais cela ne fait que mettre de l'avant la pluralité des médias concernés à la fois par l'autoréférentialité et la métapop. De plus, Dunne mentionne tout de même (quoi que très brièvement), la question de l'autoréférentialité en littérature. « [...] we might say that postmodern fiction presumes that its readers are experienced, that they have a strong sense of convention, and that they can distinguish between art and life.³⁵⁴ » Cette capacité de distinguer entre l'art et la réalité est au centre de son essai, et il en fait la base de sa définition de l'autoréférentialité. C'est pourquoi il s'intéresse au cinéma, puisque, selon lui,

central to the vision of these film-makers [Woody Allen et Mel Brooks] [...], is the assumption that movies are deliberately created art forms, not simple reflections of life. A film audience is always aware, to some degree, of watching a film, just as a TV audience is always aware, to some degree, of watching television.³⁵⁵

Ce point de vue n'est pas sans rappeler celui de Michel Picard au sujet du « lecteur », qu'on peut présenter « comme la part du sujet qui, tenant le livre entre ses mains, maintient le contact avec le monde extérieur [...] »³⁵⁶ » Un tel point de vue est tout à fait légitime, surtout concernant l'autoréférentialité telle que défendue par Dunne. En effet, ce dernier établit un lien entre les manifestations autoréférentielles et la conscience du spectateur d'être placé devant une œuvre de fiction, respectant des règles implicites recherchant un effet mimétique. En fait, comme le mentionne Dunne,

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 190.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 60.

³⁵⁶ Vincent Jouve, 1993, *La Lecture*, Collection « Contours Littéraires », Paris : Hachette, p. 34.

As in the case of Brooks – and other directors such as Carl Reiner, Jim Henson, and Rob Reiner – Allen's use of parody and allusion in these films clearly reveals his awareness that he and his viewers participate in a rhetorical community of people acutely aware of "what goes without saying."³⁵⁷

Ainsi, l'autoréférentialité relève d'une reconnaissance commune (dans ce cas-ci entre le réalisateur et les cinéphiles) des codes (« what goes without saying ») d'un média donné (dans ce cas-ci, le cinéma) et qui permet une forme de jeu (Dunne parle de parodie et d'allusions chez Allen). Mais pour qu'elle soit efficace, l'autoréférentialité telle que pensée par Dunn nécessite une volonté du spectateur de se distancier de l'œuvre qu'il consomme. En effet, une grande partie du plaisir éprouvé à l'écoute d'un film de Mel Brooks ou de Woody Allen tient au fait que le spectateur est conscient qu'il s'agit ici d'une médiation du réel, que le film comme média est une fiction qui, bien que soumise à des codes stricts et précis, peut être détournée de son mandat original (que ce soit communiquer un message ou simplement divertir) et que les conventions cinématographiques peuvent très bien être contournées ou même ignorées, pour le plus grand bonheur du cinéophile averti. Comme le mentionne Dunne, « the self-referential art forms [...] demonstrate the presence of a contemporary rhetorical community based on a mutual recognition of mediated experience on the parts of senders and receivers of cultural messages.³⁵⁸ » La métapop est elle aussi tributaire d'une telle reconnaissance réciproque, ainsi que sur une connaissance poussée des codes propres aux genres littéraires³⁵⁹.

En insistant sur ses influences ainsi que sur des références à la culture populaire, la métapop s'y inscrit explicitement. De plus, les œuvres mentionnées en lien avec la métapop sont accessibles par n'importe qui, ce qui correspond à l'une des définitions que nous avons données de la culture populaire. Et comme ces œuvres sont de nature fictive, elles mettent

³⁵⁷ Michael Dunne, *op. cit.*, p. 72.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 182.

³⁵⁹ Ici, la notion de genre renvoie aux catégories telles la science-fiction, le roman policier, le fantastique, etc. plutôt que celles du roman, de la poésie et du théâtre.

ainsi de l'avant leur propre nature fictionnelle, forçant le lecteur/spectateur à reconsidérer sa relation avec l'expérience médiatique proposée par l'autoréférentialité et la métapop.

3.6.4 D'une « méta » à l'autre : points de comparaison

Au début de ce chapitre, nous avons mentionné que la métapop reprenait en quelque sorte les stratégies métafictionnelles pour les appliquer à la culture populaire. Ainsi,

Mefaction deals with questions essential to any novelist : the narrator's conception of his own role and art, and of the reader. Writers are, to a greater and lesser extent, conscious of these relations, but the metafictionist differs by making these questions the subject of his work. Thus metafiction sheds light on fundamental issues in connection with fictional creation in general.³⁶⁰

La métapop pour sa part s'intéresse au rapport du lecteur/spectateur/consommateur à la culture populaire. Elle implique également une forme de médiation par rapport à son public. En effet,

We know about Woody [Allen] and Oprah because they are among the elements constituting contemporary American culture, as are Jesse Helms, Madonna, and Beaver Cleaver. We must recognize, first of all, that our familiarity with these people has primarily come to us not through immediate personal experience but through the mass media, from mass-circulation magazines, films, radio, advertising, the covers of supermarket tabloids, and – chiefly – television³⁶¹. We should realize further that these media are also the sources

³⁶⁰ Inger Christensen, 1981, *The Meaning of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Oslo, Universitetsforlaget, p. 13.

³⁶¹ Puisque cet essai a été publié en 1992, il est normal que Dunne ne fasse pas mention de l'internet, puisque ce dernier commençait à peine à se démocratiser et à être utilisé par le grand public.

through which we have learned about Ollie North, Manuel Noriega, Mikhail Baryshnikov, and Mother Teresa. This is how information of all sorts reaches us in America today.³⁶²

Si la métafiction se base d'abord et avant tout sur le rapport entre l'écrivain, la fiction et le lecteur, la métapop, pour sa part, s'intéresse à la relation qu'entretient le lecteur/spectateur/consommateur à la culture populaire³⁶³, processus dans lequel l'auteur s'implique pleinement, sans remettre en question son rôle d'écrivain, comme c'est le cas dans la métafiction. Mais comment ces concepts s'articulent-ils l'un avec l'autre ? De la même façon que l'autoréférentialité et la métapop, à savoir qu'ils divergent sur certains points alors que d'autres manifestations sont communes dans les deux cas. Ainsi,

La réflexion métatextuelle surgit lorsque le cadre de l'illusion référentielle étant momentanément brisé, le lecteur est amené à s'arrêter pour s'interroger sur un élément privilégié de la chaîne de communication que constitue le texte littéraire. Le lecteur peut être ainsi invité à réfléchir sur l'auteur, sur les rapports entre auteur et lecteur, auteur et narrateur, auteur et personnages, sur l'auteur et le lecteur implicites, sur les composantes du lecteur lui-même. Cette réflexion peut l'entraîner vers une exploration des codes liés à tel ou tel genre ou à tel ou tel mode, ou des différents procédés narratifs qui président à la création littéraire.³⁶⁴

La métapop, quant à elle, cherche plutôt à affirmer son statut d'artéfact populaire et à développer une relation de complicité avec le lecteur, relation basée sur la connaissance et la reconnaissance d'une culture (populaire) commune. Évidemment, l'interrogation du lecteur devant ce qu'il lit est également partie intégrante de la métapop, mais son questionnement s'oriente dans une autre direction. Alors que la métafiction pose la question de l'acte de

³⁶² Michael Dunne, *op. cit.*, p. 17.

³⁶³ Dans le cas qui nous concerne, cette relation passe par le biais de textes littéraires.

³⁶⁴ Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers (CRILA), *op. cit.*, p. 17.

communication, la métapop, pour sa part, insiste plutôt sur le bagage culturel du lecteur. Comme le mentionne Michael Dunne à propos d'un film³⁶⁵ de Mel Brooks,

[...] what true movie fan does not cherish some memory of the singing, dancing frog in the classic cartoon and all the misery he brought to the man who found him at the construction site? Clearly, Brooks expects his ideal viewer to be as immersed in popular film history as he is himself.³⁶⁶

Toutefois, cette question de l'immersion dans l'histoire d'un média populaire pose une autre question, commune cette fois à la métafiction et la métapop, à savoir celle de l'intertextualité. Cette dernière

[...] engage une rhétorique : elle est un effet voulu par l'auteur et appelle une reconnaissance et une compréhension par le lecteur. Elle ne se limite pas à une impersonnelle sémantique qui jouerait dans le seul tissu du texte. La compétence du lecteur de l'intertexte devient alors une question centrale : pour jouer à fond, l'intertextualité suppose un lecteur ayant une connaissance minimale du texte cité, collé, imité ou parodié.³⁶⁷

³⁶⁵ Il s'agit de *Spaceballs*, une parodie des films de science-fiction et de space-opéra, comme *Star Wars*, *Star Trek*, *Planet of the Apes* et *Alien*. C'est justement à ce film que Dunne fait référence. En effet, vers la fin de *Spaceballs*, alors que le héros a sauvé la princesse, il se retrouve, avec son compagnon, dans un café spatial, où est également attablé un groupe d'amis qui discutent. Peu de temps après, l'un des membres du groupe est pris d'une violente quinte de toux et s'effondre sur le dos, alors qu'une petite créature lui sort littéralement de l'abdomen. Les dernières paroles de l'homme sont : « Oh no, not again ! » Ensuite, la créature pose un canotier en paille sur sa tête et parcourt toute la longueur du comptoir en entamant une version vaudeville de la chanson « Hello ! Ma Baby ». Dans cette unique scène, il y a deux niveaux de références intertextuels. Tout d'abord, l'homme victime de la créature est joué par John Hurt, l'acteur qui a également joué Kane dans le premier *Alien* et qui est la première victime des créatures. Toujours en référence à *Alien*, bien que la créature soit beaucoup plus petite, il reste qu'elle est une réplique exacte des créatures du film de Ridley Scott. Ensuite, la chanson interprétée par la créature renvoie quant à elle à un dessin animé de la Warner Brothers, où un employé de la construction découvre une boîte contenant une grenouille, un chapeau haut-de-forme et une canne. Cette grenouille passe son temps à se parer de ses accessoires avant d'entamer une version vaudeville de « Hello ! Ma Baby », mais uniquement quand l'employé est seul, ce qui conduit à plusieurs quiproquos amusants.

³⁶⁶ Michael Dunne, *op. cit.*, p. 69.

³⁶⁷ Sophie Rabau (compil.), *op. cit.*, p. 34.

Cette compétence intertextuelle nécessaire au lecteur devient ainsi un point central de la métapop, puisque cette dernière n'est efficace que dans la mesure où ses références sont reconnues comme débordant de l'œuvre où elles se trouvent pour rejoindre la culture populaire dans son ensemble. Quant à la métafiction, elle intègre volontiers l'intertextualité comme une stratégie métatextuelle visant à briser le cadre de l'illusion référentielle et à insister sur le statut fictif de l'œuvre métafictionnelle.

Maintenant que nous avons posé les bases d'une définition des concepts de métafiction et de métapop, il nous reste à voir comment ceux-ci sont utilisés par King dans *The Dark Tower*. De plus, nous chercherons à démontrer de quelle manière le Fidèle Lecteur est sollicité tant par la métafiction que la métapop, et à quel point il est « victime » de ces stratagèmes littéraires. Ces questions feront l'objet de notre prochain chapitre et serviront, une fois de plus, à approfondir notre compréhension de la figure du Fidèle Lecteur, ainsi que de son importance dans notre corpus.

CHAPITRE 4

LE HALL AUX MIROIRS DE STEPHEN KING : MÉTAFICTION ET MÉTAPOP DANS *THE DARK TOWER*

Au cours des chapitres précédents, nous avons cherché à définir ce qu'était la figure du Fidèle Lecteur, et de quelle manière elle se construisait au fil de notre corpus. Par la suite, nous avons présenté les définitions de deux concepts que nous estimions centraux à la compréhension du rôle du Fidèle Lecteur dans *The Dark Tower*, soit la métafiction et la métaPOP. Intéressons-nous maintenant au rapport qu'entretient le Fidèle Lecteur à la métafiction et à la métaPOP, particulièrement dans le contexte de *DT*. Nous insistons ici sur la figure du Fidèle Lecteur, puisque ce dernier est le seul en mesure de remarquer les stratégies métafictionnelles ainsi que les traces de métaPOP mises de l'avant dans *DT*, puisqu'elle se trouve en situation de lecture intensive.

Contrairement à la métaPOP, dont les manifestations tournent toutes autour de la question de l'autoréférentialité et de la culture populaire, les stratégies métafictionnelles, pour leur part, sont à la fois plus nombreuses et plus complexes à étudier. Ainsi, afin d'éviter un éparpillement inutile de notre analyse, nous avons choisi de concentrer nos efforts sur les sept stratégies métafictionnelles mises de l'avant par le CRILA et dont nous avons parlé au dernier chapitre. Rappelons brièvement qu'il s'agit d'une mise en crise des codes et d'une parodie des conventions littéraires ; de jeux jubilatoires sur les franchissements de niveaux narratifs ; d'un jeu entre narrateur et narrataire ; de la création de mondes alternatifs pour aboutir à la déréalisation ; d'une saturation des formes et des structures jusqu'au vertige ; d'une mobilisation massive du réseau intertextuel ; et finalement, d'une dénudation de l'artifice du mystère de la littérature ainsi qu'un refus d'escamoter l'illusion. Il est à noter que nous ne mettons pas de côté pour autant les réflexions suscitées par les textes de Waugh, de

Hutcheon ou d'Ommundsen. Au contraire, nous nous efforcerons durant ce chapitre d'intégrer leurs notions aux stratégies métafictionnelles, afin d'établir de quelle manière King utilise la métafiction tout au long de *DT*. Ce faisant, nous espérons être en mesure de démontrer à la fois quelles sont les limites, mais également les possibilités de la figure du Fidèle Lecteur, telle que nous l'avons construite au cours des chapitres précédents.

Une fois les manifestations métafictionnelles étudiées, nous reviendrons plus en profondeur sur la question de la métapop, cette fois dans le but de comprendre quels sont les avantages du Fidèle Lecteur par rapport à un lecteur « occasionnel » de l'œuvre kingsienne. De plus, nous tenterons de déterminer quelles sont les conditions de lecture idéales pour le Fidèle Lecteur, s'il veut être en mesure de repérer toutes les occurrences de métapop dans *DT*. Nous espérons ainsi présenter un portrait le plus complet possible de l'application potentielle d'une figure du lecteur dans un corpus donné, surtout lorsque ce dernier propose des stratégies textuelles variées et impliquant fortement le lecteur, comme le sont la métafiction et la métapop.

4.1 Assumée ou sous-entendue ? Utilisation de la métafiction dans *The Dark Tower*

Avant d'entamer les stratégies métatextuelles proprement dites, il y a un point important que nous devons aborder. Il s'agit de la teneur des manifestations métafictionnelles rencontrées dans *DT*. Comme le mentionne Hutcheon, il existe deux formes de métafiction, soit une forme explicite ou affichée (*overt*) et une forme cachée (*covert*).

Overtly narcissistic texts reveal their self awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. In the

covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflexive but not necessarily self-conscious.³⁶⁸

Cette distinction est importante, particulièrement dans le cas de *DT*, puisque King intervient sur la question métafictionnelle dans la postface de *DT7*, et ce, de manière tout à fait surprenante.

I had one more thing to say, a thing that actually *needed* to be said. It has to do with my presence in my own book. There's a smarmy academic term for this – "metafiction." I hate it. I hate the pretentiousness of it. I'm in the story because I've known for some time now (consciously since writing *Insomnia* in 1995, unconsciously since temporarily losing track of Father Donald Callahan near the end of *'Salem's Lot*) that many of my fictions refer back to Roland's world and Roland's story. Since I was the one who wrote them, it seemed logical that I was part of the gunslinger's ka. My idea was to use the *Dark Tower* stories as a kind of some *über*-tale. I never meant that to be pretentious (and I hope it isn't), but only as a way of showing how life influences art (and vice-versa).³⁶⁹

Au-delà de la confusion que King semble entretenir³⁷⁰ au sujet de la métafiction, il y a, dans cet extrait, un point important qui est au cœur même de la métafiction, le rapport entre la vie et l'art. Et comme le mentionne Rüdiger Imhof,

Metafiction [...] aspires toward exploring and explaining the relationship between literature and life, art and reality. At the same time, it focuses on the *making* of the 'sentence', the literary work of art. Thus the rules and techniques of storytelling become major subjects of contemplation and treatment. Metafictionists are obsessed with language, and, more specifically, with how a writer, in using language, creates verbal worlds, what these worlds consist of and how they differ from the world at large.³⁷¹

³⁶⁸ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 7.

³⁶⁹ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, *op. cit.*, p. 1047-1048.

³⁷⁰ Il associe mise en abyme et métafiction, comme si les deux concepts étaient identiques, alors que la mise en abyme n'est qu'une stratégie métatextuelle potentielle.

³⁷¹ Rüdiger Imhof, 1986, *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*, Collection « Britannica et Americana », Heidelberg (Allemagne), Winter, p. 9.

Ainsi, contrairement à ce que semble croire King, le fait même de chercher à comprendre le lien qui unit l'art et la vie relève de la métafiction. Par contre, il n'y a pas que King qui doute de la présence de la métafiction dans son œuvre. En effet, Bev Vincent, le premier auteur à avoir étudié *DT*, indique que « metafiction [...] is not really what King is up to in the *Dark Tower* series. Books to which this label is applied examine the story-telling process, exploring the relationship between the apparent reality in the fiction and genuine reality.³⁷² » Plutôt que de remettre en question la position de Vincent (et dans une moindre mesure, celle de King), nous souhaitons plutôt nous inspirer de celle-ci pour répondre à la question que nous avons nous-mêmes posée au début de cette section. Ainsi, *DT* contient des manifestations métafictionnelles, et ces dernières se présentent sous leur forme « cachée ».

Mais quelles sont les implications d'une telle utilisation des stratégies métafictionnelles pour l'analyse que nous nous proposons d'effectuer ? Comme l'indique Hutcheon,

In covertly narcissistic texts the teaching is done by disruption and discontinuity, by disturbing the comfortable habits of the actual act of reading. [...] The unsettled reader is forced to scrutinize his concepts of art as well as his life values. Often he must revise his understanding of what he reads so frequently that he comes to question the very possibility of understanding.³⁷³

Cet extrait met de l'avant les effets de la métafiction sur le lecteur, ainsi que la manière dont celle-ci parvient à le déstabiliser. C'est donc sur cette voie que nous engagerons notre étude de la relation entre le Fidèle Lecteur et la métafiction dans *DT*. Heureusement pour nous, les stratégies proposées par le CRILA que nous avons choisi de reprendre conviennent autant à une métafiction explicite que cachée. Même si nous présentons celles-ci dans un ordre précis, il est évident que nous ne nous contenterons pas de les énumérer. Nous aurons à

³⁷² Bev Vincent, 2004, *The road to « The Dark Tower »*, New-York, New American Library, p. 298.

³⁷³ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 139

la fois un travail d'analyse et de démonstration à effectuer, tâche qui débute avec l'étude des codes et des conventions littéraires mis à mal par l'auteur.

4.1.1 Ceci n'est pas un roman fantastique : mise en crise des codes et parodies des conventions littéraires

À la lecture de *DT*, le lecteur remarque la présence de nombreuses conventions littéraires, ainsi qu'une connaissance approfondie des codes littéraires de la part de King. Lorsqu'il est question de codes et de conventions littéraires dans *DT*, plusieurs d'entre eux nous viennent à l'esprit. Le premier point qu'il nous semble essentiel d'aborder est celui des genres littéraires. Rappelons rapidement que,

[...] en paralittérature, un genre désignerait aussi bien un canton fortement institutionnalisé du domaine paralittéraire [...] qu'une approximation cognitive, une invention notionnelle servant à désigner quelque phénomène narratif pourvu de lois repérables et répétées, vraisemblablement de contraintes thématiques.³⁷⁴

Ainsi, dans la scène suivante, le lecteur est à même de reconnaître certaines « contraintes thématiques » propres à un genre précis.

Five minutes later Eddie lay on the cabin's linoleum floor in his ridiculous knee-length Calla Bryn Sturgis underbritches. In one hand he held a leather belt [...] Beside him was a basin filled with a dark brown fluid. The hole in his leg was about three inches below his knee and a little bit to the right of the shinbone. [...] Two folded towels had been laid beneath Eddie's calf. [...] Roland had been rummaging in the junk-drawer to the left of the sink. Now he approached Eddie with a pair of pliers in one hand and a paring knife in the other. Eddie thought they made an exceedingly ugly combo. The gunslinger dropped to one

³⁷⁴ Paul Bleton, *op. cit.*, p. 82.

knee beside him. Tower and Deepneau stood in the living area, side by side, watching with big eyes.³⁷⁵

Et si, par hasard, le lecteur n'est pas en mesure d'identifier le genre auquel appartient cet « épisode thématique », King en fournit la réponse.

"There was a thing Cort told us when we were boys," Roland said. "Will I tell it to you, Eddie?" "If you think it'll help, sure." "Pain rises. From the heart to the head, pain rises. Double up sai Aaron's belt and put it in your mouth." Eddie did as Roland said, feeling very foolish and very scared. In how many Western movies had he seen a version of this scene? Sometimes John Wayne bit a stick and sometimes Clint Eastwood bit a bullet, and he believed that in some TV show or other, Robert Culp had actually bitten a belt.³⁷⁶

Aucune confusion n'est possible, il s'agit bel et bien d'un trope propre au western, et ce dernier est renforcé par la mention de trois acteurs ayant joué dans d'innombrables films ou émissions télévisées liés au western. Par contre, King montre déjà une certaine distance ironique envers l'utilisation de ce que Saint-Gelais appelle une « contrainte thématique ». C'est ce qui se produit lorsque Eddie demande à Roland de retirer la balle qu'il a reçu durant la fusillade suivant leur arrivée dans la réalité de King.

And here's a set we all know, a cabin in the woods, and a situation we've seen many times before but still relish, Pulling the Bullet. All that was missing was the ominous sound of drums in the distance. And, Eddie realized, probably the drum were missing because they'd already been through the Ominous Drums part of the story : the god-drums. They had turned out to be an amplified version of a Z. Z. Top song being broadcast through street corner speakers in the City of Lud.³⁷⁷

³⁷⁵ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, op. cit., p. 270-271.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 271.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 273-274.

Au-delà de la simple parodie, le traitement des genres littéraires par King montre une volonté d'hybridation, comme nous l'avons déjà mentionné, et ce, dans le but avoué de créer une fiction vivante et renouvelable. À ce sujet, une courte discussion entre Roland et Eddie prend tout son sens.

"Such stories are called 'fairy tales,' " Roland mused. "Yeah," Eddie replied. "There were no fairies in this one, though." "No," Eddie agreed. "That's more like a category name than anything else. In our world you got your mystery and suspense stories... your science fiction stories... your Westerns... your fairy tales. Get it?" "Yes," Roland said. "Do people in your world always want only one story-flavor at a time? Only one taste in their mouths?" "I guess that's close enough," Susannah said. "Does no one eat stew?" Roland asked. "Sometimes at supper, I guess," Eddie said, "but when it comes to entertainment, we *do* tend to stick with one flavor at a time, and don't let any one thing touch another thing on your plate. Although it sounds kinda boring when you put it that way."³⁷⁸

Cette volonté de mélange et d'hybridation sert ainsi une double fonction. D'une part, lorsque les lois et les contraintes propres aux genres en paralittérature sont transgressées, il survient un brouillage narratif qui déstabilise le lecteur ; d'autre part, par la multiplication des genres, King empêche le Fidèle Lecteur de trouver sa zone de confort, puisqu'aucun des tropes habituellement associés aux œuvres de King ne peut être repéré de façon directe et prévisible.

Pour revenir à la question de la parodie, que nous avons brièvement effleurée, rappelons que, chez Hutcheon, elle représente une exploration des jeux entre différence et ressemblance :

in metafiction it invites a more literary reading, a recognition of literary codes. But is is wrong to see the end of this process as mockery, ridicule, or mere destruction. Metafiction

³⁷⁸ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, op. cit., p. 52.

parodies and imitates as a way to a new form which is just as serious and valid, as a synthesis, as the form it dialectically attempts to surpass.³⁷⁹

Cette position nous permet de convoquer une réflexion fort pertinente de Bev Vincent au sujet de King, de la parodie et de *DT* : « If King parodies anything in the *Dark Tower* series, it is the notion of *deus ex machina* – God in the work.³⁸⁰ » C'est à travers ce concept littéraire datant du théâtre grec et par une utilisation judicieuse de la parodie que King mène une charge passionnée contre les codes et les conventions littéraires qui prévalent dans le roman « réaliste ». La toute première mention du *deus ex machina* chez King se trouve, ironiquement, dans *Misery*, et c'est Paul Sheldon qui commente le concept.

Thousands of English-comp teachers would disagree with you, my dear, Paul thought. What you're talking about is called a *deus ex machina*, the god from the machine, first used in Greek amphitheaters. When the playwright got his hero into an impossible jam, this chair decked with flowers came down from overhead. The hero sat down in it and was drawn up and out of harm's way. Even the stupidest swain could grasp the symbolism – the hero had been saved by God. But the *deus ex machina* – sometimes known in the technical jargon as "the old parachute-under-the-airplane-seat-trick," finally went out of vogue around the year 1700. Except of course, for such arcana as the Rocket Man serials and the Nancy Drew books. I guess you missed the news, Annie.³⁸¹

Le point de vue ironique de King qui transpire dans cet extrait réapparaît à plusieurs reprises tout au long de *DT*. Dans *DT5*, Tian Jaffords, un personnage secondaire, « [...] felt like a character in a silly festival play, saved at the last moment by some improbable supernatural intervention.³⁸² » Par la suite, c'est Eddie qui effectue le lien entre le *deus ex machina* et Stephen King, en plus de maintenir le niveau d'ironie qu'on retrouvait dans *Misery*.

³⁷⁹ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 25.

³⁸⁰ Bev Vincent, *op. cit.*, p. 299.

³⁸¹ Stephen King, *Misery*, *op. cit.*, p. 108.

³⁸² Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, *op. cit.*, p. 37.

"The writer," Eddie said. [...]. He vaguely remembered a concept from high school – the god from the machine, it was called. There was a fancy Latin term for it as well, but that one he couldn't remember. [...] The basic concept was that if a playwright got himself into a corner he could send down the god, who arrived in a flower-decked bucka³⁸³ wagon from overhead and rescued the characters who were in trouble. [...] Such ideas had undoubtedly gone out of fashion in the modern age, but Eddie thought that popular novelists – of the sort sai³⁸⁴ King seemed on his way to becoming – probably still used the technique, only disguising it better. [...] The god from the machine (who was actually the writer), patiently working to keep the characters safe so his tale wouldn't end with an unsatisfying line like "And so the ka-tet was wiped out on Jericho Hill and the bad guys won, rule Discordia, so sorry, better luck next time (*what* next time, ha-ha), THE END."³⁸⁵

En plus de présenter une définition presque textuellement identique à celle de Sheldon, Eddie insiste à la fois sur l'aspect vieillot du processus, tout en sous-entendant que certains auteurs populaires l'utilisent toujours, quoique de manière plus subtile qu'au temps de la tragédie grecque. Et pour bien faire comprendre au lecteur le fonctionnement possible du *deus ex machina* dans un texte de fiction moderne, King se prête au jeu, insistant toutefois sur l'aspect ironique, voire parodique de sa démarche.

There was a piece of note paper lying on the next towel in the stack. It was headed with a flower-decked bench being lowered by a pair of happy cartoon angels. Beneath was this printed, bold-face line : "RELAX ! HERE COMES THE DEUS EX MACHINA!" [...] There was also an envelope, however, and Roland handed it to her. Written on the front, in that same distinctive half-writing, half-printing, was this : 'Childe Roland, of Gilead. Susannah Dean, of New York. You saved my life, I've saved yours, all debts are paid. S. K.³⁸⁶

En plus de reprendre le concept de la « plateforme fleurie » envoyée par Dieu, King fait référence à cette stratégie littéraire, afin de faire prendre conscience au lecteur qu'il s'agit bel et bien de fiction et que, comme le mentionnait Eddie, l'auteur s'efforce, dans la mesure du

³⁸³ « [...] a horse-drawn vehicle whose body is formed by a plank of wood fixed to the axles. » Robin Furth, , *op. cit.*, p. 471.

³⁸⁴ « [...] a term of respect and can be roughly translated as "sir" or "madam". » *Ibid.*, p. 463.

³⁸⁵ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, *op. cit.*, p. 144.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 680 et 691.

possible d'éviter une fin abrupte causée par la mort inopinée de tous ses personnages. En fait, comme le rappelle avec justesse Patricia Waugh, « Metafiction may concern itself [...] with particular conventions of the novel, to display of their construction [...] It may, often in the form of parody, comment on a specific work or fictional mode [...] »³⁸⁷ » Ainsi, les différents extraits que nous venons de présenter prennent-ils la valeur d'un commentaire de la part de King, à la fois sur le *deus ex machina* en particulier, mais également sur certaines conventions littéraires en général.

Cette dernière position est confirmée par deux interventions distinctes de Roland, qui semble souvent servir de véhicule à King lorsque vient le temps de poser un regard critique sur la fiction en général. La première se trouve dans *DT5*, alors que Jake et Eddie racontent leur voyage « todash »³⁸⁸ dans le New York « réel » à Roland et Susannah.

"Huh !" Susannah said. "The very same bad boys! It's almost like a Dickens novel." "Who's Dickens and what is a novel?" Roland asked. "A novel's a long story set down in a book," she said. "Dickens wrote about a dozen. He was maybe the best who ever lived. In his stories, folks in this big city called London kept meeting people they knew from other places or long ago. I had a teacher in college who hated the way that always happened. He said Dickens's stories were full of easy coincidences." "A teacher who either didn't know about ka or didn't believe in it," Roland said.³⁸⁹

Dans cet extrait, nous avons pu constater l'opposition qu'on retrouve entre la position du professeur de Susannah, pour qui un auteur multipliant les rencontres fortuites entre ses différents personnages ne fait qu'utiliser des coïncidences faciles ; et celle de Roland, qui, au contraire, analyse cette situation comme si elle pouvait réellement se produire. Bref, alors que le professeur d'anglais insiste sur le manque de respect de la part de Dickens envers certaines

³⁸⁷ Patricia Waugh, *op. cit.*, p. 4.

³⁸⁸ « *Todash* is a state similar to that of lucid dreaming. However, unlike in lucid dreaming, both the body and the mind travel *todash*, » Robin, *op. cit.*, p. 464. C'est l'auteur qui souligne.

³⁸⁹ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, *op. cit.*, p. 118.

conventions littéraires, Roland, pour sa part, s'intéresse davantage au lien qui existe entre l'art et la vie. Il aura d'ailleurs le même genre de réaction devant une remarque d'Eddie dans *DT7*, alors qu'Eddie et Roland ont besoin d'un allié supplémentaire qui pourra agir en leur nom dans le New York « réel ».

Eddie got ready to tell him that was stupid, nothing more than rank superstition, then didn't. Putting aside Deepneau, Tower, Stephen King, and the hideous Jack Andolini, John Cullum was the only person they knew in this part of the world (or on this level of the Tower, if you preferred to think of it that way). And, after the things Eddie had seen in the last few months – hell, in the last *week* – who was he to sneer at superstition? “All right,” Eddie said. “I guess we better try it.” “How do we get in touch?” “We can phone him from Bridgton. But in a story, Roland, a minor character like John Cullum would *never* come in off the bench to save the day. It wouldn't be considered realistic.” “In life,” Roland said, “I'm sure it happens all the time.”³⁹⁰

Cette fois, c'est Eddie qui tente d'établir un lien entre leur situation et celle d'un roman, alors que pour Roland, comme dans les autres exemples, la fiction ne fait pas le poids face aux aléas de la vie réelle. Dans ces deux extraits, King insiste sur la perméabilité de l'art par rapport au réel, en plus de remettre en question certains codes régissant le domaine de la fiction. À travers ces différents exemples, nous voulions démontrer de quelle façon King déconstruit les codes et les conventions dans le but de faire prendre conscience à son lecteur qu'il s'agit bel et bien de fiction, même si cette dernière peut parfois s'approcher étonnamment de la réalité. Mais il ne s'agit pas là de la seule stratégie dans l'arsenal métafictionnel de King. Il y en a encore plusieurs autres et la prochaine que nous souhaitons étudier – le franchissement de plusieurs niveaux narratifs –, nous permettra de mieux comprendre comment le Fidèle Lecteur est conduit à concevoir *DT* comme de la fiction.

³⁹⁰ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 47-48.

4.1.2 *The Dark Tower*, récit gigogne ? Jeux jubilatoires sur les franchissements de niveaux narratifs

DT présente un nombre élevé de récits enchâssés, qui sont souvent le fait de personnages différents. Cette situation place le lecteur devant une situation particulière. En effet, comme le mentionne Rüdiger Imhof, la métafiction a ceci de particulier que ses récits préfigurent souvent la forme et le contenu du récit enchâssant. Ce faisant, on en vient à la conclusion suivante :

[...] if the inner tale (or tales) is (or are) a fiction, the outer tale is, necessarily, a fiction as well. Or more tentatively put: why should not the outer tale also be a fiction? In metafiction, the novel-within-the-novel device serves to undermined, rather than to establish, the conventional distinctions between the real and the imaginary domains. The teller-within-the-tale constellation shifts the emphasis away from a representation and imitation of reality (in the sense of *mimesis*) towards an exploration of the workings of the imagination, of the self-generating story-telling voice, and thus towards a throwing into relief of the literary process.³⁹¹

On retrouve régulièrement ce type de questionnement dans *DT*, puisque de nombreux personnages interviennent pour raconter un épisode de leur vie. De plus, on retrouve souvent des narrations doublement enchâssées. Ainsi, dans *DT1*, Roland raconte une partie de sa quête à Brown, un jeune homme vivant seul dans le désert.

The gunslinger was surprised to find that this time the words were there. He began to speak in flat bursts that slowly spread into an even, slightly toneless narrative. He found himself oddly excited. He talked deep into the night. Brown did not interrupt at all. Neither did the bird.³⁹²

³⁹¹ Rüdiger Imhof, *op. cit.*, p. 226.

³⁹² Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, *op. cit.*, p. 22.

Mais, à l'intérieur de cette première narration en survient une deuxième, celle d'Allie, la propriétaire du saloon de Tull, où Roland se repose avant de reprendre sa quête. « "The man in black," he said. "You have to have it, don't you? You couldn't just throw me a fuck and go to sleep." "I have to have it." "All right, I'll tell you." She grasped his hand in both of hers and told him.³⁹³ » Ainsi, à travers cette double narration, le lecteur en vient à perdre de vue le véritable narrataire, puisqu'il peut à la fois être Roland, Allie, ou encore le narrateur omniscient qu'on retrouve tout au long de *DTI*. L'impression que ces différents niveaux narratifs sont fictifs est renforcée lorsque Allie et Roland arrêtent leur récit. « She ceased her narrative, and when he made no immediate comment, she thought at first that the story had put him to sleep.³⁹⁴ » Cet exemple montre bien que c'est un personnage qui était en train d'effectuer l'action de raconter une histoire. Dans l'extrait suivant, le procédé est différent et plus subtil :

He thought Brown had fallen asleep. The fire was down to no more than a spark and the bird, Zoltan, had put his head under his wing. Just as he was about to get up and spread a pallet in the corner, Brown said, "There. You've told it. Do you feel better?"³⁹⁵

Ce n'est pas le narrateur qui mentionne que l'histoire racontée est terminée, c'est un personnage qui revient sur cette situation. Puisque dans les deux cas, la fin de la narration est signalée de manière directe, que ce soit par le narrateur ou un autre personnage, le lecteur est amené à réfléchir sur le statut de cette narration. Cette réflexion se poursuit tout au long de *DT*, bien qu'elle se présente de diverses manières. Par exemple, dans le cas de *DT4.5*, King annonce la présence d'un récit-gigogne, et on assiste pour la première fois au passage entre une narration à la troisième personne et une narration à la première personne.

³⁹³ *Ibid.*, p. 37.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 51.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 87.

"Mayhap I'll tell you two [...] These tales nest inside each other. [...] "One I know is a true story, for I lived it along with my old ka-mate, Jamie DeCurry. The other, 'The Wind Through the Keyhole,' is one my mother read to me when I was still sma'. [...] In the dark beyond the firelight, the wind rose and howl. Roland waited for it to die a little, then began. Eddie, Susannah, and Jake listened, rapt, all through that long and contentious night. [...] "Not long after the death of my mother, which as you know came by my own hand..."³⁹⁶

Notons également la distinction que Roland effectue entre les deux histoires. Alors que la première, qui concerne Jamie et lui est présentée comme véridique parce que vécue par lui, la seconde est une histoire présumée fictive parce qu'elle lui est racontée par sa mère. Pourtant, depuis *DT5*, le lecteur est conscient que Roland est un personnage de fiction, ce qui sous-entend que le « souvenir » est lui aussi fictif, malgré l'assurance du contraire, et l'utilisation du « je » qui aurait pu cautionner la *mimèsis*, si cette dernière n'avait pas déjà été contestée dans les trois derniers tomes de *DT*. C'est le même genre de constatation qui se produit dans *DT5*, lorsque Father Callahan raconte différents épisodes de sa vie avant Calla Bryn Sturgis.

Callahan sat quiet, rubbing the scarred crucifix on his forehead, gathering his thoughts. And then he began to tell his story.

CHAPTER III :

THE PRIEST TALE

(NEW YORK)³⁹⁷

He hesitated, thought it over some more, then said it again : "Aye, Wolves of a kind."

CHAPTER IV :

³⁹⁶ Stephen King, *The Wind Through the Keyhole*, op. cit., p. 31.

³⁹⁷ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, op. cit., p. 328-329.

THE PRIEST'S TALE CONTINUED

(HIGHWAYS IN HIDING)³⁹⁸

CHAPTER IX :

THE PRIEST'S TALE

CONCLUDED (UNFOUND)³⁹⁹

Dans les trois cas, le titre du chapitre place la narration de Père Callahan du côté de la fiction, puisque cette dernière est annoncée dans le paratexte du roman, rendant ainsi impossible toute identification du lecteur avec l'histoire racontée et établissant une distance propre à nier toute tentative de reconstruction de la *mimèsis* de la part du lecteur. D'autres récits enchâssés le sont de manière moins perceptible, et, dans ces situations, il revient au lecteur de déterminer qu'il s'agit d'une narration à l'intérieur de la narration principale. Ainsi, lorsqu'Eddie entend l'histoire du grand-père de Tian Jaffords, dans *DT5*, la transition entre le narrateur omniscient et la narration de Jaffords est indiquée par l'utilisation de l'italique.

Ah 'member Pokey Slidell turned to me, had this kind of sick smile on his face, and he stuck out his hand (the one didn't have his bah in it), and he said..."

SEVEN

*What Pokey Slidell says under a burning autumn sky with the sound of the season's last crickets rising from the high white grass on either side of them is "It's been good to know ya, Jamie Jaffords, say true."*⁴⁰⁰

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 384.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 540.

Par contre, la séparation des deux narrations par une indication paratextuelle⁴⁰¹ place de nouveau cette lecture du côté de la fiction, reniant ainsi au lecteur la possibilité de se laisser prendre à la *mimèsis*. Mais si, pour une raison ou une autre, le lecteur tombe dans le piège de la fiction, King se charge de le rappeler à l'ordre en utilisant la même stratégie que nous venons d'expliquer, mais à l'envers.

Garn and unmask it! He does. Under the burning autumn sun he takes hold of the rotting mask, which feels like some sort of metal mesh, and he pulls it off, and he sees...

EIGHT

For a moment Eddie wasn't even aware that the old guy had stopped talking. He was still lost in the story, mesmerized. He saw everything so clearly it could have been him out there on the East Road, kneeling in the dust with the *bah* cocked to his shoulder like a baseball bat, ready to knock the oncoming sneetch out of the air.⁴⁰²

Ainsi, le passage entre la narration du grand-père Jaffords et celle du narrateur omniscient est-il signifié par des italiques. Toutefois, dans cet exemple, les italiques disparaissent lorsque s'interrompt l'une des narrations, afin d'indiquer que nous sommes bel et bien de retour à la « réalité ». Mais cette dernière est aussi remise en question, et ce, de la même manière qu'elle le fut dans l'exemple précédent, à savoir à travers une marque paratextuelle qui vient effectuer une véritable cassure entre les niveaux de narration.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 468.

⁴⁰¹ Le chiffre sept faisant référence à la section ou partie de chapitre où le lecteur se trouve.

⁴⁰² Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, op. cit., p. 474.

Dans les différents exemples que nous venons de mettre de l'avant, il importe de remarquer l'effet produit par cette multiplication de niveaux narratifs sur le Fidèle Lecteur. Comme le rappelle Laurent Lepaludier,

L'emploi de plusieurs niveaux narratifs crée une mise en abyme qui met en parallèle les instances narratives (aux niveaux extradiégétiques, (intra) diégétiques et éventuellement métadiégétique ou hypodiégétique). L'existence de plusieurs niveaux narratifs met en évidence les narrations comme productions subjectives, ce qui engendre une distanciation du lecteur par rapport à ces constructions et met en relief leur nature ou leur spécificité.⁴⁰³

Ainsi, plus il y a de niveaux narratifs, enchâssés les uns dans des autres, plus le lecteur est appelé à se distancier des tentatives de *mimèsis* que représentent les narrations secondaires. Ce faisant, le statut de l'œuvre elle-même se voit remis en question, puisque, si les récits enchâssés sont des fictions, quel statut faut-il réserver au récit enchâssant, si ce n'est celui de fiction ? La mise en lumière de la nature fictionnelle du récit se poursuit de manière plus importante encore lorsqu'il est question du rapport qui unit le narrateur et le narrataire.

4.1.3 Auteur, lecteur, narrateur, narrataire : qui fait quoi ? Jeu entre narrateur et narrataire

La relation qui existe entre King et son Fidèle Lecteur est complexe. La transposition de cette relation dans le triangle narrateur-narrataire-lecteur l'est tout autant. Précisons que si nous incluons le Fidèle Lecteur dans une interaction qui devrait, selon les règles de la narrativité, ne comprendre que le narrateur et son narrataire, c'est que nous sommes convaincus que c'est à lui que King s'adresse lorsque le narrateur semble parler au narrataire. De plus, cette situation donne lieu à un questionnement de la part du lecteur, à savoir si c'est bien à lui, ou plutôt au narrataire que le narrateur « parle ».

⁴⁰³ Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers (CRILA), *op. cit.*, p. 33.

Ainsi, dans *DT6*, lorsque Susannah est amenée à la salle d'accouchement où elle et Mia doivent donner naissance à Mordred, le lecteur rencontre plusieurs personnages secondaires qui ont des têtes d'animaux sur des corps humains (à la manière des dieux égyptiens ?). Susannah leur donne des surnoms associés à leur apparence, mais on apprend certains de leurs noms. Par contre, lorsque deux d'entre eux s'approchent de Susannah, on ignore à qui le narrateur s'adresse. "Bulldog and Hawkman – or Haber and Jey, *if you liked that better* – grabbed her beneath the arms and quickly carried her down the aisle of the ward that way, past the rows of empty beds."⁴⁰⁴ » Ce n'est pas tant la précision des noms de personnages que le commentaire accompagnant cette précision qui cause l'ambiguïté. Sans ce commentaire, il aurait été facile de déterminer que le narrateur s'adresse au narrataire dans le but de corriger une information pouvant être considérée comme fautive. Mais en tenant compte de cette remarque, il est maintenant possible de voir ce segment comme un endroit où le narrateur concède un point que le lecteur pourrait soulever, à savoir que le nom des personnages est connu et qu'il n'est donc pas nécessaire d'utiliser les surnoms donnés par Susannah.

Toutefois, il n'est pas toujours aussi délicat de déterminer à qui s'adresse le narrateur. Par exemple, au début de *DT7*, alors que Jake et Père Callahan sont dans le Dixie Pig, afin de tenter de sauver Susannah, on retrouve une étrange remarque : « The *sköldpadda*⁴⁰⁵ tumbled to the red rug, bounced beneath one of the tables, and there (*like a certain paper boat some of you may remember*) passes out of this tale forever.⁴⁰⁶ » Cet extrait est problématique pour deux raisons. D'abord, à qui s'adresse le commentaire au sujet du sort de l'amulette ? Pourquoi insister sur le fait qu'elle disparaisse pour de bon de cette histoire ? Cette information est inutile pour le narrataire. Par contre, elle attire l'attention du lecteur sur le statut fictionnel de ce qu'il est en train de lire, puisqu'on parle ici d'une « histoire » qui est en

⁴⁰⁴ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, op. cit., p. 502. Nous soulignons.

⁴⁰⁵ Ce terme signifie « tortue » en suédois et fait référence à une petite amulette en os en forme de tortue.

⁴⁰⁶ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 17. Nous soulignons.

train d'être racontée. Le deuxième « problème » provient de la remarque entre parenthèses. Le commentaire s'adresse au lecteur, laissant de côté le narrataire.

Par contre, ce n'est pas n'importe quel lecteur qui est visé par cette information supplémentaire. Ce segment est un clin d'œil de King au Fidèle Lecteur. En effet, qui d'autre serait en mesure de comprendre l'allusion au bateau de papier, ainsi que la citation intertextuelle qui y est rattachée⁴⁰⁷? L'effet produit est immédiat, mais, puisqu'il vise le Fidèle Lecteur, il est encore plus important. En effet, l'intertexte sous-entendu par la mention du bateau de papier (et renforcé par la citation textuelle) indique au lecteur qu'*It* est une œuvre de fiction. Cette association montre que *DT7* ne peut être autre chose qu'une fiction, puisqu'on y fait référence à un roman du même auteur qui a écrit le texte que le lecteur est en train de lire !

Il devient maintenant clair que le « jeu entre narrateur et narrataire » proposé comme stratégie métafictionnelle par l'équipe du CRILA prend ici une tout autre dimension et que la relation entre le narrateur et le Fidèle Lecteur devient pertinente. C'est pourquoi nous souhaitons nous attarder au narrateur et à son rôle (et statut) particulier dans la métafiction. D'abord, comme le mentionne Hutcheon,

The presence of an "authorial" narrating figure as mediator between reader and novel world demands recognition of a subsequent narrative distance. This results in an added emphasis on diegesis, on the act of storytelling. In such fiction, the reader is temporally and spatially

⁴⁰⁷ C'est dans *It*, publié en 1986 qu'est mentionné ledit bateau de papier. C'est en partie à cause de lui que George Denbrough, le frère de Bill Denbrough (le « chef » du Losers' Club) meurt dévoré par *It*. Voici la citation qui se retrouve reprise presque textuellement dans *DT7*, près de vingt ans plus tard : « The boat dipped and swayed and sometimes took on water, but it did not sink; the two brothers had waterproofed it well. I do not know where it finally fetched up, if ever it did; perhaps it reached the sea and sails there forever, like a magic boat in a fairytale. All I know is that it was still afloat and still running on the breast of the flood when it passed the incorporated town limits of Derry, Maine, and there it passes out of this tale forever. » Stephen King, 1987, *It*, New York, Signet, p. 15. Nous soulignons.

oriented in the fictional world by the act of narration itself; the narrative figure is the center of internal reference.⁴⁰⁸

Avant d'aller plus loin, il importe de spécifier en quoi l'extrait de *DT7* qui précède dénote la présence d'un narrateur « autorial ». En fait, il nous semble évident que le simple narrateur n'aurait aucun moyen de connaître, et ce, de manière (inter)textuelle, le sort du bateau de papier, associé à l'amulette en forme de tortue, contrairement à l'auteur, qui lui, peut fort bien intégrer des références intertextuelles à l'attention d'un lecteur suffisamment attentif⁴⁰⁹ pour les repérer dans le texte. En ce qui concerne la distance narrative subséquente et l'accent mis sur la diégèse, l'association avec *It* nous semble autosuffisante. Mais précisons toutefois que, dans *It*, le segment sur la disparition du bateau de papier se place résolument sous le signe de l'histoire racontée. Cette impression est renforcée par l'utilisation de la première personne du singulier⁴¹⁰. Ajoutons finalement le fait que l'un des personnages principaux du roman est un auteur à succès ayant à son actif de nombreux romans d'épouvante, et les implications métafictionnelles de ce court extrait ne peuvent être ignorées.

Pour faire suite à cette parenthèse, revenons sur la question du narrateur « métafictionnel ». Si Hutcheon nous permet d'établir un lien entre lui et la fiction, Imhof, pour sa part, insiste sur le narrateur conscient de son existence⁴¹¹ qui confirme, par sa simple présence, qu'on est devant un texte métafictionnel. En fait, « the aim of the self-conscious narrator is chiefly to call attention, through a prodigious number of artistic strategies, to the artificiality of the text at hand; his main concern is always to make the reader realise : 'Well,

⁴⁰⁸ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁰⁹ Dans le cas qui nous concerne, il s'agit du Fidèle Lecteur.

⁴¹⁰ Son utilisation survient à la toute première phrase du roman : « The terror, which would not end for another twenty-eight years – if it ever did end – began, *so far as I know or can tell*, with a boat made from a sheet of newspaper floating down a gutter swollen with rain. » Stephen King, *It*, *op. cit.*, p. 3. Nous soulignons.

⁴¹¹ L'expression originale se lit « self-conscious narrator » et c'est la traduction la plus juste que nous pouvons présenter.

this is fiction, is it not?»⁴¹² » On retrouve de nombreux exemples de cette situation tout au long de *DT*, mais *DT7* nous présente une véritable explosion de remarques produisant cet effet. Par exemple, lorsqu'il est question de Pimli, l'humain responsable d'Algul Siento, la prison où sont retenus les briseurs chargés d'accélérer la chute de la Tour Sombre, le narrateur sort de sa réserve habituelle.

And while he's on his knees before the closed toilet seat, this man who will shortly be asking his God to forgive him for working to end creation (and with absolutely no sense of irony), we might as well look at him a bit more closely. *We won't take long, for Pimli Prentiss isn't central to our tale of Roland and his ka-tet.* Still, he's a fascinating man, full of folds and contradictions and dead ends.⁴¹³

En insistant sur le statut secondaire du personnage, le narrateur revient sur l'aspect fictif de ce qu'il est en train de dire, puisqu'il mentionne lui-même être en train de nous raconter une histoire. De plus, le narrateur montre une attitude étrangement indépendante, puisqu'il décide de prendre le temps de présenter un personnage qu'il qualifie de secondaire, et ce, simplement afin d'étudier ses contradictions internes. Ce genre de « choix » revient à quelques reprises dans *DT*, mais l'un de ces « portraits » insiste soudainement sur l'aspect fictif de ce qui se déroule, brisant ainsi le sentiment de *mimèsis* que pouvait entretenir le lecteur.

What I'd show you is much more bizarre than anything we have looked at so far, and I warn you in advance that your first impulse will be to laugh. That's all right. Laugh if you must. Just don't take your eye off what you see, for *even in your imagination*, here is a creature which can do you damage. Remember that it came of two fathers, both of them killers.⁴¹⁴

⁴¹² Rüdiger Imhof, *op. cit.*, p. 37.

⁴¹³ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, *op. cit.*, p. 279-280.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 194-195. Nous soulignons.

En plus d'attirer l'attention sur ce qu'il est en train de dire, le narrateur insiste sur la fictionnalité de ce qu'il raconte. Si ce n'était pas le cas, pourquoi s'embarrasse-t-il d'avertissements concernant le danger de la créature qu'il veut nous présenter, et ce, « même dans notre imagination » ? Cette mise en garde doublée d'un rappel de la fictionnalité du texte nous amène à une autre particularité du narrateur. Pour Imhof,

Quite a frequent issue of the flaunting procedures is the inability on the part of the author/narrator to exercise a firm control over his material. When used in metafiction, the device generally serves to undermine and flaunt the incompetence of the omniscient narrator.⁴¹⁵

Spécifions que, dans *DT*, cette incompétence du narrateur omniscient se double également d'une réflexion de la part de King, à la fois sur l'écriture, mais aussi sur son rapport avec le lecteur. Tout au long du cycle, on retrouve différents exemples qui nous permettent d'élaborer sur cette question. Ainsi, dans *DT7*, peu de temps avant la destruction d'Algul Siento et la libération des briseurs par Roland et ses compagnons, le narrateur commente la bataille qui va suivre.

Any battle-seasoned general will tell you that, even in a small-scale engagement (as this one was), there always comes a point where coherence breaks down, and narrative flow, and any real sense of how things are going. These matters are re-created by historians later on. The need to recreate the myth of coherence may be one of the reasons why history exists in the first place. Never mind. We have reached that point, the one where the Battle of Algul Siento took on a life of its own, and all I can do now is point here and there and hope you can bring your own order out of the general chaos.⁴¹⁶

Cet extrait montre les limites d'un narrateur omniscient qui se retrouve dépassé par les événements et le « chaos général », pour reprendre sa propre expression. Ce faisant, la

⁴¹⁵ Rüdiger Imhof, *op. cit.*, p. 107.

⁴¹⁶ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, *op. cit.*, p. 457-458.

fictionnalité du texte est mise de l'avant de manière évidente, puisque selon les règles régissant le roman, le narrateur omniscient doit son statut à sa capacité de tout voir, tout savoir et tout connaître. Donc, si le narrateur omniscient de *DT7* est incapable d'une véritable omniscience, c'est qu'il n'a qu'un point de vue « humain », et qu'il lui est physiquement impossible de décrire tous les événements qui surviennent en même temps.

D'un autre côté, les faiblesses du narrateur omniscient ne sont parfois qu'une illusion, comme c'est le cas dans *DT5*, à propos de l'histoire que le grand-père Jaffords raconte à Eddie. Ainsi, lorsque Jaffords s'approche d'Eddie pour lui révéler ce qu'il a vu en retirant le masque de l'un des Loups, le lecteur reste sur sa faim.

Gran-pere whispered nineteen words as the last light died out of the day and night came to the Calla. Eddie Dean's eyes widened. His first thought was that he now understood about the horses – all the gray horses. His second was *Of course. It makes perfect sense. We should have known.* The nineteenth word was spoken and Gran-pere's whisper ceased. The hand gripping Eddie's neck dropped back into Gran-pere's lap. Eddie turned to face him. "Say true?" "Aye, gunslinger," said the old man. "True as ever was. Ah canna' say for all of em, for many sim'lar masks may cover many dif'runt faces, but—" "No," Eddie said, thinking of gray horses. Not to mention all those sets of gray pants. All those green cloaks. It made perfect sense.⁴¹⁷

Alors que le lecteur est en droit de se demander si l'information manquante est le fait d'un narrateur omniscient faillible, il obtient une réponse pour le moins étonnante plus loin dans le roman, lorsque Eddie rapporte à Roland ce que Jaffords lui a raconté :

He came to the punchline – which the old man had whispered into his ear – just as they reached the barn. Roland turned toward him, the horses forgotten. His eyes were blazing. The hands he clamped on Eddie's shoulders – even the diminished right – were powerful. "Repeat it!" Eddie took no offense. [...] And then he whispered..." Once again Eddie told Roland what Tian' Gran-pere claimed to have seen. Roland's glare of triumph was so

⁴¹⁷ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla. op. cit.*, p. 477.

brilliant it was frightening. "Gray horses!" he said. "All those horses the exact same shade! Do you understand now, Eddie? Do you?" "Yep," Eddie said.⁴¹⁸

À la lumière de ces deux extraits, une seule conclusion s'impose : si une information cruciale manque, ce n'est pas à cause de la faillibilité du narrateur omniscient, mais plutôt parce que ce dernier retient *volontairement* cette information. Les implications d'un tel geste sont fascinantes. Comme l'indique Bev Vincent,

The old man also tells them something crucial that King hides from readers. He [...] suppresses one detail from a conversation when all else is revealed. [...] King doesn't tell his followers everything [...] It reminds readers that they are at the whim of the author. The relationship between reader and storyteller can't be taken at face value.⁴¹⁹

La conséquence directe de cette situation est un rappel au lecteur qu'il s'agit bel et bien de fiction, puisque le narrateur peut choisir de retenir certaines informations afin de maintenir un effet de suspense. Cela montre également que, pour King, le Fidèle Lecteur demeure un lecteur et qu'il est, comme le rappelle Vincent, à la merci de l'auteur. Finalement, le dernier type de manifestations d'une faillibilité du narrateur omniscient survient lorsque ce dernier avoue son impuissance, que ce soit à connaître le déroulement ultérieur d'une situation, ou encore à empêcher un événement crucial, mais aux conséquences funestes. Par exemple, dans *DT7*, lorsque Patrick Danville se retrouve seul, après avoir effacé le Roi Cramoisi de la réalité et que Roland soit entré dans la Tour Sombre,

[...] he went back to the road and slung his little sack of gunna over his shoulder. I can tell you that he walked until nearly midnight, and that he looked at the watch before taking his rest. I can tell you that the watch had stopped completely. I can tell you that, come noon of the following day, he looked at it again and saw that it had begun to run in the correct direction once more, albeit very slowly. But of Patrick I can tell you no more, not whether

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 630-631.

⁴¹⁹ Bev Vincent, *op. cit.*, p. 123.

he made it back to the Federal, not whether he found Stuttering Bill that was, nor whether he eventually came once more to America-side. I can tell you none of these things, say sorry. Here the darkness hides him from my storyteller's eye and he must go on alone.⁴²⁰

Dans ce cas-ci, le narrateur admet que Patrick sort de sa « zone d'influence », reconnaissant du même coup la faiblesse de sa supposée omniscience. Mais la mention du « storyteller's eye » indique qu'il s'agit de quelque chose de plus grave qu'un narrateur fautif. Il s'agit plutôt d'un auteur qui avoue candidement qu'il n'a pas un contrôle total sur sa propre création, mettant ainsi en lumière le caractère fictionnel du texte. On retrouve également cette impuissance de la part du narrateur peu de temps avant la bataille d'Algul Siento et la mort d'Eddie, alors que certains événements se mettent en place. En effet, lorsque Pimli, le responsable d'Algul Siento place son pistolet dans son étui, le narrateur mentionne que ce petit geste nous rapproche un peu plus de ce qu'il ne veut pas raconter et de ce que le lecteur ne veut pas lire.⁴²¹ De la même manière, après avoir montré certains éléments de la fusillade opposant le ka-tet de Roland et les gardiens d'Algul Siento, la narration revient à la première personne afin d'attirer l'attention du lecteur.

I'd have you see them like this; I'd have you see them very well. Will you? They are clustered around Suzie's Cruisin Trike, embracing in the aftermath of their victory. I'd have you see them this way not because they have won a great battle – they know better than that, every one of them – but because now they are ka-tet for the last time. The story of their fellowship ends here, on this make-believe street and beneath this artificial sun; the rest of the tale will be short and brutal compared to all that's gone before. Because when ka-tet breaks, the end always come quickly.

Say sorry.⁴²²

Dans le premier cas, il est clair que le narrateur peut être desservi par son omniscience, mais qu'il tente d'avertir le lecteur des conséquences d'une telle situation. Comme nous

⁴²⁰ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 998-999.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 426.

⁴²² *Ibid.*, p. 474.

l'avons déjà mentionné, la volonté du narrateur ne pèse pas lourd dans la balance et le seul effet de cette mise en garde est une insistance accrue sur l'impuissance du narrateur omniscient, et la mise en lumière de la fictionnalité de l'œuvre. Cette dernière est encore plus évidente dans le second, non pas à cause de l'insistance du narrateur sur le fait qu'un terrible événement est sur le point de se produire et qu'il est incapable de freiner, voire d'empêcher la suite des choses, mais plutôt à cause de l'endroit même où le narrateur choisit de donner son avertissement. En effet, n'est-il pas ironique que la fin du *ka-tet* de Roland se produise dans une fausse ville, sur une rue factice et sous un soleil artificiel ? Tous ces artifices viennent briser l'effet de *mimèsis*, alors même qu'un événement crucial est sur le point de se produire, obligeant ainsi le lecteur à considérer le texte pour ce qu'il est vraiment, à savoir une œuvre de fiction.

Comme nous l'avons démontré à l'aide de nombreux exemples, ce qui devait au départ n'être qu'un jeu entre le narrateur et le narrataire s'est transformé en relation complexe et parfois conflictuelle entre l'auteur, le narrateur et le Fidèle Lecteur. Cette réflexion illustre à la fois la faillibilité du narrateur omniscient dans *DT*, mais aussi les conséquences de cette faiblesse pour le Fidèle Lecteur, qui se voit forcer de prendre en compte la fictionnalité de *DT*, puisque cette dernière est renforcée à chaque « faux pas » du narrateur, situation que King semble chercher à multiplier tout au long de *DT*. Mais la démonstration de l'artificialité de l'univers de *DT* atteint de nouveaux sommets lorsqu'on étudie la question des univers alternatifs.

4.1.4 Vous êtes ici... ou ici... ou là... ou encore là-bas... Création de mondes alternatifs pour aboutir à la déréalisation

Au centre du monde de *DT* se dresse la Tour Sombre. Cette dernière est à la fois le centre de l'univers et le moyeu qui relie les différents Rayons, qui, à leur tour, supportent la Tour Sombre. Au fil de *DT*, le lecteur apprend que la Tour Sombre est également une

allégorie de l'univers. Ainsi, il existe différents *niveaux d'existence* qui correspondent aux étages de la Tour Sombre. Bien que cette question ait davantage été expliquée dans *Insomnia*, on en retrouve tout de même des traces dans les différents romans du cycle de *DT*. La particularité de cette vision de l'univers est le rapport qu'elle entretient avec le concept de réalité. Comme le mentionne Waugh,

Metafiction functions through the problematization rather than the destruction of the concept of 'reality'. It depends on the regular construction and subversion of rules and systems. Such novels usually set up an internally consistent 'play' world which ensures the reader's absorption, and then lays bare its rules in order to investigate the relation of 'fiction' to 'reality', the concept of 'pretence'.⁴²³

On retrouve cette situation tout au long de *DT*. Alors que le début de *DTI* nous plonge dans le monde de Roland, qui peut passer pour une version postapalyptique du nôtre, où la technologie semble avoir régressé, mais où certains vestiges subsistent tout de même, la situation se corse à partir de la deuxième partie de *DTI*, où Roland fait la rencontre de Jake, un jeune garçon ayant grandi à New York. C'est également le cas d'Eddie et de Susannah, les deux autres compagnons de route enrôlés de force dans la quête de Roland. La seule chose qui semble les différencier est l'époque à laquelle ils vivaient avant l'arrivée de Roland. Ainsi, Susannah vivait dans les années 1960, alors que Jake provient des années 1970 et Eddie du milieu des années 1980. Mais au-delà du simple choc occasionné par la « collision » entre deux mondes, celui de Roland et celui de ses compagnons, cette situation se révèle problématique pour le lecteur. En effet, les personnages ne se contenteront pas d'évoluer dans le monde de Roland, permettant ainsi une immersion complète au lecteur. Au contraire, ils seront appelés à voyager à travers de nombreuses dimensions, la plupart d'entre elles plus ou moins proches de notre propre réalité.

⁴²³ Stephen King, *The Dark Tower IV : Wizard and Glass*, op. cit., p. 74.

La première manifestation d'un tel passage entre deux univers survient dans *DT4*, lorsque Roland et son ka-tet se remettent de leur confrontation contre Blaine le monorail psychotique.

This place *isn't* like Lud. Why would it be? It's not in the same *world* as Lud. I don't know where we crossed over, but—" He pointed again at the blue Interstate 70 shield, as if that proved his case beyond a shadow of a doubt. "If it's Topeka, where are the people?" Susannah asked. Eddie shrugged and raised his hands – who knows?⁴²⁴

Alors que Jake, Eddie et Susannah croient être de retour dans leur monde, bien qu'ils soient incapables d'expliquer comment un monorail parlant aurait pu passer inaperçu ou encore pourquoi la gare et les alentours sont déserts, alors que le monorail s'est écrasé contre le quai du terminus, Roland n'est pas convaincu que c'est le cas.

The gunslinger drew two conclusions before even looking at what Jake had seen. The first was that although this was most assuredly a *train* station, it wasn't really a *Blaine* station... not a cradle. The other was that the station did indeed belong to Eddie's, Jake's, and Susannah's world... but perhaps not to their *where*.⁴²⁵

Ce faisant, le lecteur se voit confronté à l'existence possible d'une réalité alternative à celle de Jake, Eddie et Susannah. Cette impression est confirmée par un article de journal qui explique également l'absence totale de vie aux alentours de leur position.

'America's greatest crisis – and the world's, perhaps – deepened overnight as the so-called superflu, known as Tube-Neck in the Midwest and Captain Trips in California, continues to spread. " 'Although the death-toll can only be estimated, medical experts say the total at this point is horrible beyond comprehension : twenty to thirty million dead in the continental

⁴²⁴ Stephen King, 2003. *The Dark Tower IV : Wizard and Glass*, p. 74.

⁴²⁵ *Idem*.

U.S. alone is the estimate given by Dr. Morris Hackford of Topeka's St. Francis Hospital and Medical Center.⁴²⁶

La supergrippe qui a frappé les États-Unis n'est pas un événement étranger au Fidèle Lecteur. En effet, ce dernier sait qu'une telle situation sert de prémisse à *The Stand*, un roman de King publié en 1978. Ainsi, Roland et son groupe auraient été transportés dans une œuvre de Stephen King ? Cette hypothèse est confirmée lorsque Jake trouve une note laissée sous les essuie-glaces d'une tente-roulotte, où il est question d'une vieille femme nommée Abigail résidant au Nebraska et d'un homme en noir se trouvant à l'ouest, peut-être à Las Vegas. Cette fois encore, le Fidèle Lecteur reconnaît Mère Abigail et l'homme en noir⁴²⁷. Mais comment Roland et son ka-tet ont-ils pu se retrouver dans une réalité qui ressemble à la leur, mais qui ne l'est pas ? C'est le pistolero qui fournit la réponse, à la fois à ses compagnons, mais également au lecteur, lui laissant, par le fait même, entrevoir un énorme faisceau de possibilités.

[...] there are many possible worlds, and an infinity of doors leading into them. This is one of those worlds; the thinny⁴²⁸ we can hear is one of those doors... only one much bigger than the ones we found on the beach." "How big?" Eddie asked. "As big as a warehouse loading door, or as big as the warehouse?" Roland shook his head and raised his hands palms to the sky – *who knows?* "This thinny," Susannah said. "We're not just *near* it, are we? We came *through* it. That's how we got here, to this version of Topeka." "We may have," Roland admitted.⁴²⁹

Malgré l'affirmation initiale de Roland à propos de la pluralité des mondes possibles, et son hésitation subséquente quant au moyen d'y accéder, le lecteur ne peut être totalement surpris de cette situation. En effet, dès *DT1*, la table est mise, lorsque Jake affirme à Roland,

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 76-77.

⁴²⁷ Qui se fait appeler Randall Flagg, un nom familier aux lecteurs de *DT*, et davantage encore aux Fidèles Lecteurs.

⁴²⁸ « Thinnies are places where the fabric of existence has almost entirely worn away [...] Thinnies can exist only because the multiverse itself is sickening. » Robin Furth, *op. cit.*, p. 445.

⁴²⁹ Stephen King, *The Dark Tower IV : Wizard and Glass*, *op. cit.*, p. 81.

alors qu'il plonge dans l'abîme, « Go then. There are other worlds than these.⁴³⁰ » Toutefois, à ce moment, le lecteur ignorait les implications d'une telle affirmation. En effet, King multiplie à outrance les univers parallèles et les réalités alternatives, créant des paradoxes et mettant à bas les cadres de la réalité telle que nous la concevons. En effet, que faut-il penser du monde de « *The Wind Through the Keyhole* », qui fait référence à des éléments propres à l'univers de Roland⁴³¹ tout en étant étonnamment différent ? En fait, l'explication est fournie assez rapidement, bien qu'elle soulève elle aussi d'autres interrogations. En effet, Roland précise que « No one living today has ever seen the like of the Endless Forest, for the world has moved on.⁴³² » Ainsi, l'histoire de « *The Wind Through the Keyhole* » se déroulerait bel et bien dans le monde de Roland, mais à une époque reculée. Cette hypothèse semble confirmée par le fait que dans cette histoire, les Rayons sont tous intacts, alors que dans *DT*, il n'en reste que deux⁴³³.

Pourtant, cette distance dans le temps n'empêche pas la présence de quelques références à une réalité que le Fidèle Lecteur connaît bien. En effet, lorsque le perceuteur de taxes sort ce que Tim Ross croit être une baguette magique, celui-ci précise que l'objet « [...] started life as the gearshift of a Dodge Dart. America's economy car, young Tim. » « What's America? » « A kingdom filled with toy-loving idiots. It has no part in our palaver.⁴³⁴ » Les commentaires du perceuteur montrent qu'il est capable de voyager d'un univers à l'autre, en plus d'être capable d'en rapporter certains artefacts, comme sa baguette. Mais la remarque la plus intrigante de la part de ce personnage concerne un concept bien connu dans notre monde. « An amusing concept called *divorce* exists on some levels of the Tower, but not in our charming little corner of Mid-World.⁴³⁵ » Plutôt que la référence au divorce c'est celle à d'autres niveaux de la Tour Sombre qui attire notre attention, dénotant de nouveau la

⁴³⁰ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. 266.

⁴³¹ Le collecteur de taxes vient de Gilead, la ville natale de Roland. Eld et Maerlyn, deux figures mythiques de Mid-World y sont mentionnées et les Rayons y jouent un rôle de faible importance.

⁴³² Stephen King, *The Wind Through the Keyhole*, op. cit., p. 110.

⁴³³ Et que l'un d'eux est détruit dans *DT5*.

⁴³⁴ Stephen King, *The Wind Through the Keyhole*, op. cit., p. 153.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 162.

multiplicité des univers, et ce, même dans ce qui est considéré être une histoire pour les enfants.

Mais la présence d'univers parallèles et de réalités alternatives ne se manifeste pas uniquement de cette manière. Ainsi, dans *DT3*, Roland est déchiré par deux versions contradictoires de son passage au relais dans le désert, où il aurait rencontré, ou non, Jake. Ce paradoxe s'explique par les nombreux jeux de réalité qu'on retrouve entre *DT1* et *DT3*. En effet, alors que dans *DT1* Roland rencontre Jake qui est mort sous les roues d'une voiture avant de se retrouver dans le monde du pistolero, Roland sauve Jake à New York, alors qu'il est dans la tête de Jack Mort dans *DT2*, empêchant ainsi l'arrivée du garçon dans son propre monde, compromettant ainsi la chaîne d'événements découlant de *DT1*. La seule manière pour Roland⁴³⁶ de résoudre ce conflit de réalités est de faire passer Jake dans son monde à travers un portail magique, comme il l'avait fait pour Eddie et Susannah. De la même façon, Eddie est constamment surpris de retrouver Enrico Balazar, un chef mafieux pour lequel il transportait de la drogue lorsqu'il a été « kidnappé » par Roland, ainsi que ses associés et employés, alors qu'ils sont tous morts lors d'une fusillade dans *DT1*. Dans les deux cas, l'existence d'un multivers tournant autour de la Tour Sombre et comprenant une infinité de réalités, dont certaines sont très proches, demeure la solution la plus pratique pour les personnages.

Toutefois, il n'y a qu'une seule réalité « fondatrice », celle de « Keystone Earth », comme on en vient à l'appeler dans *DT*. Dans cette réalité, le cours du temps ne peut être inversé ni modifié et les événements qui s'y produisent ont un statut définitif qu'ils ne possèdent pas dans les univers miroirs, comme le prouve le retour de nombreux personnages morts. Cette situation donne lieu à d'autres crises devant être résolues. La plupart d'entre elles tournent autour du terrain vague et de la rose qui y pousse d'un côté, et de l'autre, de Stephen King et de l'écriture de *The Dark Tower*. Éventuellement, Roland et son ka-tet en

⁴³⁶ Et pour Jake, qui vit également ce paradoxe, mais à New York.

viennent à comprendre que, s'ils veulent un jour atteindre la Tour Sombre, ils doivent d'abord s'assurer de la protection de la rose, ainsi que de la survie de King, pour qu'il puisse, à son tour, poursuivre l'écriture de leurs aventures.

Cette situation touche ainsi à la question du statut du personnage dans une œuvre métafictionnelle. Pour Waugh, « [...] a fictional character both exists and does not exist; he or she is a non-entity who is a somebody.⁴³⁷ » King n'hésite pas à exploiter ce double statut, tout en établissant certains « niveaux » de réalité à propos de ses personnages. Il y a, d'un côté, des personnages qui sont ouvertement les créations d'un auteur, qu'ils l'acceptent ou non. De l'autre, on retrouve des personnages tout aussi fictifs, mais qui ne sont pas reconnus comme tels par l'auteur et qui, se faisant, conservent un ascendant sur leurs comparses imaginaires. Les exemples les plus révélateurs de la première « catégorie » sont Père Callahan, Roland et Eddie, tant par la manière dont ils découvrent leur fictionnalité, que de la façon dont ils réagissent à cette prise de conscience forcée. Père Callahan est le premier à apprendre qu'il n'est qu'un personnage de fiction, et ce, dès la fin de *DT5*.

Jake was paying little attention; his eyes were riveted on the book jacket with its picture of a little country church at sunset. Callahan, meanwhile, had stepped past him in order to get a closer look at the door standing here in the gloomy cave. At last the boy looked up. "But... Roland, isn't this the town Pere Callahan told us about? The one where the vampire broke his cross and made him drink his blood?" Callahan whirled away from the door. "What?" Jake held the book out wordlessly. Callahan took it. Almost snatched it. "*Salem's Lot*," he read. "A novel by Stephen King."⁴³⁸

La particularité du Père Callahan ne réside pas dans le fait qu'il soit un personnage de fiction, puisque d'autres que lui revendiquent également cette situation. En fait, son unicité

⁴³⁷ Patricia Waugh, *op. cit.*, p. 90-91.

⁴³⁸ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, *op. cit.*, p. 921.

provient du fait qu'il est le seul⁴³⁹ personnage dont le statut ontologique est irrémédiablement remis en question. En effet, il existe une preuve physique de sa fictionnalité, puisqu'on retrouve un exemplaire de *'Salem's Lot*, roman où il apparaît pour la première fois dans *DT*. Et afin d'ajouter du poids à cette preuve, des informations de nature paratextuelle sont données au sujet du roman en question au tout début de *DT6*. « *It's not a story. It's not a story, it's my life!* But it was hard to believe that, wasn't it, when you'd seen yourself set in type as a major character in a book with the word FICTION on the copyright page. Doubleday and Company, 1975.⁴⁴⁰ » Bien que Roland et Eddie ne possèdent pas de preuve aussi tangible de leur statut de personnage de fiction, ils doivent considérer le fait qu'ils ont bel et bien été créés par un auteur du nom de Stephen King.

Contrairement à Callahan, Roland n'est pas secoué à l'idée d'être un personnage de fiction. Son principal but demeure d'atteindre la Tour Sombre. « If he's God – our God – I'd look Him in the eye and ask Him the way to the Tower! »⁴⁴¹ » Ironiquement, c'est peut-être son manque d'imagination qui l'empêche d'envisager toutes les implications de son statut de personnage de fiction. Eddie, pour sa part, comprend ces dernières, et ce, dès qu'il réalise que ce qu'il considérait comme allant de soi est fictif et, qui plus est, soumis aux aléas des connaissances géographiques de « son » auteur !

"I grew up in Brooklyn. Co-Op City." [...] "Co-Op City's not in Brooklyn," Deepneau said. He spoke as one does to a small child. "Co-Op City's in the Bronx. Always has been." "That's –" Eddie began, meaning to add *ridiculous*, but before he could get it out, the world seemed to waver on its axis. Again he was overwhelmed by that sense of fragility, that sense of the entire universe (or an entire *continuum* of universes) made of crystal instead of steel.

⁴³⁹ Même si Roland et son *ka-tet* établissent le lien entre King et Ted Brautigan, il n'est jamais mentionné explicitement que Brautigan est un personnage de fiction provenant d'une autre œuvre de King.

⁴⁴⁰ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, op. cit., p. 28.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 360.

There was no way to speak rationally of what he was feeling, because there was nothing rational about what was happening.⁴⁴²

Par son commentaire, Deepneau se place résolument du côté des personnages « réels », ceux qui habitent « Keystone Earth », et qui incluent Calvin Tower, Stephen King et les autres personnages qu'Eddie et Roland rencontrent après avoir passé le portail magique de Calla Bryn Sturgis. Mais en établissant ainsi une séparation entre personnages « fictifs » et personnages « réels », King se place en porte à faux par rapport à la réalité dans laquelle il se trouve en écrivant *DT*. Comme l'explique Brian McHale,

The author occupies an ontological level superior to his world; by breaking the frame around his world, the author foregrounds his own superior reality. [...] Intended to establish an absolute level of reality, it paradoxically *relativizes* reality; intended to provide an ontologically stable foothold, it only destabilizes ontology further. For the metafictional gesture of sacrificing an illusory reality to a higher, "realer" reality, that of the author, set a precedent: why should this gesture not be *repeatable*? What prevents the author's reality from being treated in its turn as an illusion to be shattered? [...] to reveal the author's position within the ontological structure is only to introduce the author *into the fiction*; far from abolishing the frame, this gesture merely *widens* it to include the author as a fictional character.⁴⁴³

C'est ce qui se produit avec King, et ce, du moment où Roland et Eddie réussissent à le rencontrer.

Yes, Stephen King had created them. At least he'd created Roland, Jake and Father Callahan. The rest he hadn't gotten to yet. And he had moved Roland like a piece on a chess-board : go to Tull, Roland, sleep with Allie, Roland, chase Walter across the desert, Roland. But even as he moved his main character along the board, so had *King himself* been moved.⁴⁴⁴

⁴⁴² *Ibid.*, p. 264-265.

⁴⁴³ Brian McHale, 1987, *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, p. 197-198.

⁴⁴⁴ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, *op. cit.*, p. 382-383.

Ainsi, en tentant d'établir une frontière ontologique entre certains de ses personnages, King ne parvient qu'à renforcer l'aspect fictionnel de tous les personnages présents dans *DT*, y compris lui-même. L'effet produit par cette intrusion de l'auteur dans son œuvre est très important. En effet, comme l'indique McHale,

The level of the fictional world and the ontological level occupied by the author as maker of the fictional world collapse together; the result is something like a short-circuit of the ontological structure. Logically, such a short-circuit is impossible ; but in fact it happens all the time, or at least *appears* to happen.⁴⁴⁵

Ce faisant, la perception que le lecteur pouvait avoir de ce qui est « réel » et de ce qui est « fictif » est ébranlée. Si King s'avère être, dans une certaine mesure, un personnage de fiction, quel est le véritable statut du lecteur, et plus particulièrement celui du Fidèle Lecteur, qui est, dès le départ, en partie une création de l'auteur ? Pour Imhof, ces questions représentent une certaine forme de métafiction qui nous rend sensible à la possibilité que nous ne soyons que des personnages dans une énorme fiction créée par Dieu, ou encore une autre forme d'autorité existant à un niveau de conscience supérieure au notre.⁴⁴⁶ Ainsi, au-delà d'une simple « déréalisation », pour reprendre le terme employé par le CRILA, la multiplication des mondes chez King produit une remise en question ontologique, à la fois sur la nature du multivers présent dans *DT*, mais également sur le rôle que le lecteur y joue. En effet, comme le rappellent malicieusement les auteurs de *The Complete Stephen King Universe*,

[...] Since the author himself is brought into the Dark Tower series as a pivotal character, and some of the action takes place in the "real" world, it follows that we are all a part of the

⁴⁴⁵ Brian McHale, *op. cit.*, p. 213.

⁴⁴⁶ Rüdiger Imhof, *op. cit.*, p. 280.

Stephen King's Universe. You are a character of Stephen King's imagination. He may not have created you, but he has certainly coopted you.⁴⁴⁷

Malgré sa pertinence, ce point de vue n'est pas défendable par la métafiction. Malgré l'impression laissée par la transgression de la frontière ontologique entre le livre fictif et le monde réel, il reste que le court-circuit évoqué par McHale est tout à fait théorique. En effet,

The autobiographical character who is also a godlike author is impossible after all : ontological short-circuits never really occur, texts merely *pretend* that they do. The penetration of the author into his fictional world is always [...] *trompe-l'œil* : this "author" is as fictional as any other character. The ontological barrier between an author and the interior of his fictional world is absolute, impenetrable.⁴⁴⁸

Toutefois, il reste que ce trompe-l'œil est très efficace et qu'il réussit à faire prendre conscience au lecteur de la fragilité de la distinction entre réel et imaginaire, le livre et la « vraie » vie. Et puisqu'il s'agit là du mandat premier de la métafiction, les stratagèmes mis en place par King sont tout à fait pertinents et parviennent à déstabiliser le lecteur et à produire un effet de « déréalisation ». Au-delà de l'opposition à la *mimèsis* qui existerait entre la fiction et la réalité, la métafiction s'interroge également sur l'écriture elle-même ainsi que sur les formes de la fiction. C'est sur ce dernier point que nous allons maintenant nous arrêter.

4.1.5 Ceci est un roman fantastico-postapocalyptique-western-science-fictionnel ! Saturation des formes et des structures jusqu'au vertige

⁴⁴⁷ Stanley Wiater, Christopher Golden et Hank Wagner, 2006, *The complete Stephen King Universe : A guide to the worlds of Stephen King*, New York, St Martin's Griffin, p. xx.

⁴⁴⁸ Brian McHale, *op. cit.*, p. 215.

Depuis le début de cette thèse, notre position à l'égard de *DT* est claire : il s'agit d'une œuvre appartenant à la littérature de genre. Et, comme nous l'avons également démontré à quelques reprises, les différents genres littéraires sont habituellement soumis à des règles très précises qui servent à définir leurs frontières. Comme le rappelle Bleton, « [...] en paralittérature, un genre désignerait aussi bien un canton fortement institutionnalisé du domaine paralittéraire [...] qu'une approximation cognitive, une invention notionnelle servant à désigner quelque phénomène narratif pourvu de lois repérables et répétées, vraisemblablement de contraintes thématiques. »⁴⁴⁹ Mais que se produirait-il si ces lois et ces contraintes étaient transgressées ? La question mérite d'être posée, puisque c'est ce qui se produit dans *DT*. À titre d'exemple, voici quelques tentatives de définitions « génériques » du cycle de King.

The story defies genre classification, melding horror, fantasy, science fiction and mystery together into what King designed to be a sort of romantic epic, but which became far more.⁴⁵⁰

He has established the structural, generic and thematic framework of *The Dark Tower* by combining three distinct genres – the Western, the Gothic tale and the apocalyptic fable.⁴⁵¹

With King employing many genres in weaving together the gunslinger's tale with several variations and deviations, it is a moot point to simply say that the *Dark Tower* series is part Epic, part Western, part Gothic, part Post-Apocalyptic, and part Science Fiction and then show how the themes and markers of each genre can be identified in the work.⁴⁵²

Le premier tome [...] se présente d'abord comme un "western post-apocalyptique" ou "western de science-fiction" [...] la Fantasy fait également son apparition. Le deuxième

⁴⁴⁹ Paul Bleton, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁵⁰ Stanley Wiater, Christopher Golden et Hank Wagner, *op. cit.*, p. 9-10.

⁴⁵¹ James Egan, « *The Dark Tower : Stephen King's Gothic Western* », In Gary Hoppenstand, (ed.) et Ray B. Browne (ed.), 1987, *The Ghotic World of Stephen King : Landscape of Nightmares*, Bowling Green (É.-U.), Bowling Green University Popular Press, p. 95.

⁴⁵² Patrick McAleer, *op. cit.*, p. 28-29.

tome [...] pourrait ressortir tant de la science-fiction que de la Fantasy. Même constat pour le troisième volet [...] Dans le quatrième tome [...], le long interlude consacré à la jeunesse du héros [...] marque le retour en force du western [...] tandis que les épisodes situés directement à la suite de *Terres Perdues* affirment plus que jamais leur appartenance au merveilleux [...] C'est alors avec *Les Loups de la Calla* (*Wolves of the Calla*), cinquième volume de la série, que le fantastique horrifique [...] fait une apparition fracassante [...] Ce savant mélange de western – et par là même, de roman d'aventures – de science-fiction, de Fantasy et de fantastique gothique se poursuivra dans les deux tomes suivant : *Le Chant de Susannah* (*Susannah' Song*) et *La Tour Sombre* (*The Dark Tower*)⁴⁵³

Ces quatre extraits montrent que l'identification générique de *DT* est difficile, voire impossible, mais également que cette situation permet à King de dépasser la simple hybridation générique et de proposer une œuvre riche et complexe. Mais quel effet cette multiplication des genres a-t-elle sur le Fidèle Lecteur ? Tout d'abord, il convient de noter, comme le fait Saint-Gelais, que

[...] la lecture adopte des réglages d'ordre générique ; autrement dit [...] les processus de lecture, loin de présenter un caractère homogène, sont génériquement différenciés, de sorte qu'on peut parler [...] plus spécifiquement, de lecture policière – ou de lecture science-fictionnelle. Dans cette perspective, les genres apparaissent moins comme des objets, comme des ensembles à définir [...] que comme des principes de régulation de l'acte de lecture.⁴⁵⁴

Ce faisant, plus on retrouve de genres différents dans une œuvre, et plus sa lecture devra être protéiforme, capable de s'adapter selon les tropes propres aux différents genres rencontrés. Comme le mentionne Bouak, « [...] *La Tour Sombre* se refuse à toute classification hâtive et sclérosante. Chaque lecteur, selon son point de vue et ses préférences, pourra en faire une lecture plus ou moins orientée vers tel ou tel genre spécifique.⁴⁵⁵ » Mais ce qui semble simple au départ se complexifie et empêche le lecteur d'adopter une lecture

⁴⁵³ Grégory Bouak, 2008, « Stephen King, auteur de *dark fantasy* : sur les traces de L'Homme (en) noir, du *Fléau* à *La Tour Sombre* », In Guy Astic et Jean Marigny (comp.), *op. cit.*, p. 111-112.

⁴⁵⁴ Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*, *op. cit.*, p. 199.

⁴⁵⁵ Grégory Bouak, « Stephen King, auteur de *dark fantasy* : sur les traces de L'Homme (en) noir, du *Fléau* à *La Tour Sombre* », *op. cit.*, p. 112.

unique. Ce dernier point rejoint certaines préoccupations métafictionnelles, comme le démontre Waugh.

Formulaic fictions [...] construct ideologically powerful but intensely 'literary' worlds. They provide collective pleasure and release of tension through the comforting total affirmation of accepted stereotypes. What is interesting about their use in metafiction is that, when they are parodied, the release effect of such form is to do with *disturbance* rather than *affirmation*. The reader is offered the temporary consolation of a release from contingency : the comfort of a total 'sense of an ending'. However, metafiction always simultaneously undermines such satisfactions and thereby reminds the reader of the necessarily, but not always apparent, selective restriction of *any* 'formulation'. Thus the reader may escape vicariously into the comforts of aesthetic certainty but he or she is certainly not allowed to rest complacently in this condition.⁴⁵⁶

Bien que, dans le cas qui nous occupe, il ne soit pas question de parodie, mais d'hybridation, les conséquences d'une utilisation métafictionnelle des genres littéraires demeurent les mêmes. Ainsi, le lecteur ne peut pleinement profiter de sa connaissance d'un genre déterminé afin d'assurer sa compréhension de *DT*, puisque ce genre est transformé par un autre, avec lequel il partage parfois une frontière. Ce processus est typique de King, mais *DT* en demeure l'exemple le plus probant. Sa volonté d'hybridation constitue une stratégie métafictionnelle à part entière parce que celle-ci constitue « [a] systematic and deliberate attempt to do so.⁴⁵⁷ » L'hybridation des genres telle que pratiquée par King est digne d'intérêt, puisqu'elle fait partie de certaines techniques qui « [...] mettent en crise les codes traditionnels et provoquent une remise en question et une réflexion sur les conventions esthétiques et ce en quoi le texte littéraire qui utilise ces procédés s'en départit.⁴⁵⁸ » Une autre de ces techniques est sans contredit l'utilisation de l'intertextualité à outrance, comme nous allons le constater à l'instant.

⁴⁵⁶ Patricia Waugh, *op. cit.*, p. 81-82.

⁴⁵⁷ Heidi Stengell, 2005, *Dissecting Stephen King: From the gothic to literary naturalism*, Madison (É.-U.), University of Wisconsin Popular Press, p. 22.

⁴⁵⁸ Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers (CRILA), *op. cit.*, p. 35.

4.1.6 Avec la participation de S. Jackson, T. S. Eliott, F. L. Baum et coll. Mobilisation massive du réseau intertextuel.

Au-delà de la nécessité d'une encyclopédie kingsienne et d'une adaptation du rythme de lecture, l'intertextualité pose un autre problème important que nous avons précédemment mis de côté puisqu'il concernait la métafiction. Comme le rappelle Rabau,

[...] l'intertextualité n'est pas un autre nom pour l'étude des sources ou des influences, elle ne se réduit pas au simple constat que les textes entrent en relation (l'intertextualité) avec un ou plusieurs autres textes (l'intertexte). Elle engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour.⁴⁵⁹

Mais le rapport entre métafiction et intertextualité pousse cette réflexion sur le texte littéraire et la littérature encore plus loin. En effet, nous croyons que l'utilisation de cette dernière, dans le cadre d'une œuvre métafictionnelle, pose un paradoxe au lecteur. Alors que la mention d'intertextes reconnaissables et repérables par le lecteur « ancre » le texte où l'on retrouve ces épisodes intertextuels, cette même utilisation attire irrémédiablement l'attention sur la fictionnalité du texte où s'intègrent les mentions intertextuelles. C'est sur la présence de ce paradoxe tout au long de *DT* que nous voulons maintenant porter notre attention, afin de mieux comprendre de quelle manière King amène le Fidèle Lecteur à repenser son rapport à la littérature, tout en lui faisant bien comprendre que les aventures de Roland et de son *katet* ne sont que de la fiction.

⁴⁵⁹ Sophie Rabau (compil.), *op. cit.*, p. 15.

Étonnamment, c'est à travers Eddie que le lecteur est d'abord amené à réfléchir sur la présence massive de l'intertextualité dans *DT*. Ainsi, dans *DT5*, il discute avec Roland et John Cullum de l'importance des livres dans leur quête.

"I'm playing a hunch here, but a hunch is *not* all this is. We've met one man, Ben Slightman, who wrote a book in another world. *Tower's* world. *This* world. And we've met another one, Donald Callahan, who was a *character* in a book from another world. Again, *this* world." [...] "This might not seem like such a big deal to me, except we've been *haunted* by books, haven't we? *The Dogan. The Wizard of Oz. Charlie the Choo-Choo.* Even Jake's Final Essay. And now *'Salem's Lot*."⁴⁶⁰

Pourtant, l'intertextualité dans *DT* est loin de se limiter à ces quelques titres, et le Fidèle Lecteur est en mesure d'accréditer l'hypothèse d'Eddie, en plus de réaliser pour lui-même l'importance des références intertextuelles qu'il rencontre depuis *DT1*. Bien qu'il puisse être amusant de dresser une liste exhaustive de tous ces intertextes, cette entreprise ne servirait pas notre propos et constituerait une trop longue digression. Par contre, certaines références intertextuelles ont une signification particulière pour le Fidèle Lecteur, et c'est sur celles-ci que nous concentrerons notre attention.

Ainsi, peu de temps avant de revenir dans le monde de Roland, Jake assiste à son dernier cours d'anglais, et son professeur mentionne à la classe quelques lectures d'été. « "And it is so *very* important that you *all* read *The Lord of the Flies*," Ms. Avery was saying in her clear but somehow pale voice. [...] "Now let me say a word about *Catch-22*," Ms. Avery said from the front of the room. [...] you will nonetheless find it entirely enchanting, *if* you open your minds to its *special charm*."⁴⁶¹ » À travers deux titres dont la mention est justifiée par le contexte du cours d'anglais, le paradoxe de l'intertextualité dans la métafiction se met en place et incite le Fidèle Lecteur à considérer la fictionnalité de *DT*. En effet, bien que *The*

⁴⁶⁰ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, op. cit., p. 224.

⁴⁶¹ Stephen King, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, op. cit., p. 141 et 143.

Lord of the Flies et *Catch-22* soient tous deux de vrais romans qu'on peut trouver en librairie, ils possèdent également une forte charge symbolique. Dans le cas de *The Lord of the Flies*, il s'agit du roman préféré de Ted Brautigan, comme il le mentionne à Bobby Garfield dans *Hearts in Atlantis*, roman de King publié en 1999. Et *Catch-22* est considéré comme l'un des premiers romans postmodernes, un terme souvent associé à celui de métafiction, à cause de la remise en question des conventions littéraires et du rapport de la fiction à la réalité. Toutefois, comme le rappelle avec justesse Ommundsen,

Frequently, an element in the text will serve a double function, and it is up to the reader to determine whether to read such an element reflexively or not. Intertextual allusions are not always detected, and even if they are, they are not necessarily read reflexively in the sense that they refer to the literary experience as such.⁴⁶²

Ainsi, même si le Fidèle Lecteur n'est pas en mesure de reconnaître l'allusion à *Catch-22*⁴⁶³ pour ce qu'elle représente, il est tout de même conscient qu'il s'agit là d'une œuvre de fiction, ce qui vient affaiblir l'effet de *mimèsis* qu'il aurait pu rechercher à la lecture de *DT*.

À d'autres moments, les intertextes utilisés viennent plutôt appuyer la remarque ou l'observation d'un des personnages, tout en insistant sur le caractère fictif de l'intertexte. De fait, dans *DT3* lorsque Eddie et Susannah rencontrent un groupe de *Pubes*⁴⁶⁴ au cours de leur exploration de la ville dévastée de Lud, Susannah est horrifiée par une réalisation soudaine.

⁴⁶² Wenche Ommundsen, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁶³ Ici, nous tenons pour acquis que le Fidèle Lecteur est à la fois en mesure de se rappeler la mention précédente de *Lord of the Flies* dans *Hearts in Atlantis*, et de comprendre que si ce dernier est une œuvre de fiction, alors *DT* en est également une.

⁴⁶⁴ « The Pubes (short for pubescent) were the original defenders of Lud, although the sickly bunch we meet in *The Waste Lands* were probably descended from one of the later bands of harriers that overran the city. » Robin Furth, *op. cit.*, p. 225.

Susannah had ceased listening; her mind had fixed with horrified fascination on something the woman had said earlier. *It was Spanker's stone what come out of the hat and we set him to dance.* She remembered reading Shirley Jackson's story "The Lottery" in college and understood that these people, the degenerate descendents of the original Pubes, were living Jackson's nightmare. No wonder they weren't capable of any strong emotion when they knew they would have to participate in such a grisly drawing not one a year, as in the story, but two or three times each day.⁴⁶⁵

Le parallèle établi par Susannah entre la situation des Pubes et celle des habitants du village de *The Lottery* est à double tranchant. Autant il permet au lecteur de bien saisir l'horreur qui habite Susannah lorsqu'elle comprend que des gens ont mis en application une mise en scène qu'elle croyait confinée à la fiction, autant ce même intertexte attire-t-il l'attention du lecteur sur la fictionnalité de Susannah, des Pubes, de la ville de Lud et de tout le reste. De la même manière, lorsqu'Eddie refuse de manger les *muffin balls*⁴⁶⁶ rapportées par Jake, il justifie son refus par la lecture d'un autre roman de Shirley Jackson. « "Maybe," he said, "but there was this book I read for a report back in high school – I think it was called *We Have Always Lived in the Castle* – where this nutty chick poisoned her whole family with things like that."⁴⁶⁷ » Là encore, le lecteur est capable de s'identifier à Eddie à travers son utilisation d'un intertexte connu⁴⁶⁸, mais ce faisant, il est amené à réaliser l'aspect fictionnel de l'épisode et, par ricochet, de l'entièreté de *DT*.

Comme le remarque Jean Marigny, « ces multiples allusions [...] provoquent un effet de mise en abyme à l'intérieur de la diégèse dans la mesure où la fiction se superpose à la réalité que le narrateur est censé décrire.⁴⁶⁹ » C'est à travers de nombreuses superpositions de ce genre que l'intertextualité s'entremêle à la métafiction dans *DT*, empêchant du même coup le Fidèle Lecteur d'y voire une *mimèsis* qui aurait pu être développée à travers l'utilisation d'intertextes lui rappelant son propre bagage littéraire. Mais le rejet de la *mimèsis* n'est pas

⁴⁶⁵ Stephen King, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, op. cit., p. 453.

⁴⁶⁶ « [...] round things the size of tennis balls. Only these balls would never bounce true; they had little horns sticking up from them. [...] "They're not mushroom at all," [...] "More like kind of ground berry." » Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, op. cit., p. 54-55.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁶⁸ Tous les Fidèles Lecteurs savent que Shirley Jackson est l'une des écrivaines ayant le plus marqué, voire influencé l'œuvre de King.

⁴⁶⁹ Jean Marigny, « Stephen King romancier », In Guy Astic (coord.), op. cit., p. 56.

terminé, et il n'a pas encore trouvé son illustration la plus éloquente. Toutefois, c'est ce à quoi tend la prochaine et dernière stratégie métatextuelle que nous étudierons.

4.1.7 Stephen King, écrivain. *The Dark Tower*, œuvre de fiction. Dénudation de l'artifice du mystère de la littérature et refus d'escamoter l'illusion.

Bien que la question de l'illusion référentielle ait été abordée de manière plus ou moins directe depuis le début de ce chapitre, il reste que nous ne l'avons pas étudiée en tant que stratégie métafictionnelle dans *DT*. Mais en y portant une attention particulière, on se rend compte à quel point, malgré sa présence relativement faible en termes de manifestations, elle est une des stratégies les plus résolument tournées vers la rupture de la *mimèsis*. En fait, comme le mentionne Lepaludier, « la fonction essentielle de la métatextualité est [...] de briser, de miner, de subvertir, le cadre référentiel que l'univers de la fiction construit en ayant recours aux procédés mimétiques.⁴⁷⁰ » Nous voulons maintenant étudier la manière dont King parvient à mettre à mal le cadre référentiel établi par la fiction. Bien que ce processus ne soit pas apparent avant la toute fin de *DT5*, une fois qu'il est mis en place, il se développe et son importance culmine dans la Coda de *DT7*, en plus de faire un retour discret, mais efficace dans *DT4.5*, comme nous le verrons plus loin.

Pour revenir à notre sujet de réflexion initial, de quelle façon King mine-t-il le cadre référentiel, et quel effet cet affaiblissement produit-il sur le Fidèle Lecteur ? La réponse à ces questions se trouve du côté des personnages. Comme le rappelle Waugh, « Characters in fiction are, of course, literally signs on a page before they are anything else. The implications of this provide a fairly simple creative starting point for much metafictional play. Is a character more than a word or a set of words?⁴⁷¹ » Ainsi, King place le Fidèle Lecteur devant

⁴⁷⁰ Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers (CRILA), *op. cit.*, p. 40.

⁴⁷¹ Patricia Waugh, *op. cit.*, p. 56.

cette interrogation ontologique, et, à travers la réponse qu'il offre à ce dernier, il est en mesure de lui faire prendre conscience de la fictionnalité de ce qu'il lit. Le premier exemple d'une telle attitude de la part de King survient, comme nous l'avons dit, à la fin de *DT5*, plus précisément lorsque Roland demande à Père Callahan de lire un passage de *'Salem's Lot*, un roman de Stephen King. Dans cet extrait, on y apprend qu'un ami de Callahan lui aurait remis une broderie décorative humoristique. Il est également fait mention des funérailles d'un certain Danny Glick, auxquelles officie le Père Callahan. La réaction de Père Callahan et celle d'Eddie nous intéresse, surtout devant cette situation.

The hand holding the book sagged. If Jake hadn't caught it, it probably would have tumbled to the floor of the cave. "You had it, didn't you?" Eddie said. "You actually had a sampler saying that." "Frankie Foyle gave it to me," Callahan said. His voice was hardly more than a whisper. "Back in seminary. And Danny Glick... I officiated at his funeral, I think I told you that. That was when everything seemed to change, somehow. But this is a *novel*! A novel is *fiction*! How... how can it..." His voice suddenly rose to a damned howl. To Roland it sounded eerily like the false voices that rose up from below. "*Damn it, I'm a REAL PERSON!*"⁴⁷²

Le point le plus important de cet extrait n'est pas de savoir si Callahan est bel et bien un personnage de fiction, mais plutôt l'importance du livre comme objet et la signification de son statut d'objet. King enfonce encore le clou lorsque Jake poursuit sa lecture de *'Salem's Lot*.

"Here's the part where the vampire broke your cross," Jake reported. [...] "Together at last!" Barlow said, smiling. His face was strong and intelligent and handsome in a sharp, forbidding sort of way – yet, as the light shifted, it seemed—' "Stop," Callahan said dully. "It makes my head hurt." "It says his face reminded you of the bogeyman who lived in your closet when you were a kid. Mr. Flip." Callahan's face was now so pale he might have been a vampire's victim himself. "I never told anyone about Mr. Flip, not even my mother. That can't be in that book. It just can't be." "It is," Jake said simply.⁴⁷³

⁴⁷² Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, op. cit., p. 922-923.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 923.

Ces deux extraits mettent en lumière le statut particulier de l'œuvre de fiction en tant qu'objet tangible. Cette fois, c'est moins l'effet de *mimèsis* qui est mis en cause, et davantage la relation que nous entretenons avec le livre dans sa matérialité, ainsi qu'avec les mécanismes mêmes de la fiction. En effet, lorsque Callahan affirme que l'information à propos de M. Flip ne peut se retrouver dans un livre puisqu'il n'en a jamais parlé à qui que ce soit, il oublie de prendre en compte l'existence d'un narrateur omniscient qui, dans une œuvre de fiction, est à même d'être informé de ce genre de détails intimes connus d'un seul personnage. La question du livre-objet revient dès le début de *DT6*, alors que Père Callahan étudie de manière plus approfondie l'exemplaire de *'Salem's Lot* qu'il a entre les mains.

In his lap was a book called *'Salem's Lot*, by a man of whom he had never heard. It purported to be a work of fiction, but he, Donald Callahan, was in it. He had lived in the town of which it told, had taken part in the events it recounted. He had looked on the back and on the rear flap for the author's photograph, queerly certain that he would see a version of his own face looking back at him (the way he'd looked in 1975, when these events had taken place, more likely), but there had been no picture, just a note about the book's writer that told very little. He lived in the state of Maine. He was married. He'd written one previous book, quite well reviewed, if you believed the quotations on the back.⁴⁷⁴

Ce faisant, King sort de la fiction elle-même pour se concentrer sur le paratexte, particulièrement le paratexte éditorial (il est question de la présence ou non d'une photo de l'auteur sur la quatrième de couverture, une notice biographique à propos de l'auteur et quelques critiques élogieuses du roman précédent). De cette manière, il attire l'attention sur la nature de ce que le Fidèle Lecteur tient entre ses mains. Cet objet n'est pas qu'un livre, c'est aussi une œuvre de fiction, un *roman*, avec toutes les règles d'écriture que cette dernière catégorie implique. La question du paratexte elle-même devient primordiale lorsqu'on prend note de la Coda de *DT7*, qui se situe à la frontière de la fiction et du paratexte. King en profite pour y prendre position sur la question de la fiction.

⁴⁷⁴ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, op. cit., p. 5.

[...] endings are heartless. An ending is a closed door no man (or Manni) can open. I've written many, but most only for the same reason that I pull on my pants in the morning before leaving the bedroom – because it is the custom of the country. And so, my dear Constant Reader, I tell you this : You can stop here. You can let your last memory be of seeing Eddie, Susannah, and Jake in Central Park, together again for the first time, listening to the children's choir sing "What Child Is This." [...] That's a pretty picture, isn't it? I think so. And pretty close to happily ever after, too. [...] Should you go on, you will surely be disappointed, perhaps even heartbroken. I have one key left on my belt, but all it opens is that final door, the one marked [unfound]. What's behind it won't improve your love-life, grow hair on your bald-spot, or add five years to your natural span (not even five minutes). There is no such thing as a happy ending. I never met a single one to equal "Once upon a time." Endings are heartless. Ending is just another word for goodbye.⁴⁷⁵

Avec ce commentaire, King place résolument *DT* du côté de l'histoire racontée et insiste de nouveau sur les mécanismes de la fiction. De plus, il met en garde le Fidèle Lecteur qui voudrait se laisser prendre au jeu de la fiction en dédramatisant l'impact de la suite de l'histoire en rappelant qu'il ne s'agit, après tout, que d'une histoire, et que toute histoire a une fin, aussi insatisfaisante soit-elle. Mais avant d'en arriver à cette Coda, King insiste déjà sur la fictionnalité de ce qui est raconté dans *DT*, comme le montre un échange entre Eddie et Cullum dans *DT6*.

"John, about the name of the book. 'Salem's Lot. That's actually Jerusalem's Lot, right?" "Ayuh." "It's the name of the town in the book." "Ayuh." "Stephen King's second book." "Ayuh." "His second novel." "Eddie," Roland said, "surely that's enough." Eddie waved him aside, then winced at the pain in his arm. His attention was fixed on John Cullum. "There is no Jerusalem's Lot, right?" Cullum looked at Eddie as if he were crazy. "Course not," he said. "It's a made-up story about made-up folks in a made-up town. It's about vampires." Yes, Eddie thought, and if I told you I have reason to believe that vampires are real... not to mention invisible demons, magic balls, and witches... you'd be absolutely positive I was nuts, wouldn't you?⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 1015-1016.

⁴⁷⁶ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, op. cit., p. 229. C'est l'auteur qui souligne.

La réaction de Cullum aux questions d'Eddie montre bien l'attitude que King cherche à provoquer chez le Fidèle Lecteur, en établissant un parallèle entre *'Salem's Lot*, qui est une « histoire inventée à propos de gens imaginaires dans une ville fictive », comme le fait remarquer Cullum ; et le cycle de *DT*, qui présente des événements et des personnages tout aussi fictifs et imaginaires. Et la réponse d'Eddie vient renforcer cette prise de conscience, plutôt que l'affaiblir, à cause du parallèle établi entre ce que le Fidèle Lecteur *sait* être une œuvre de fiction (*'Salem's Lot*) et ce que King cherche à *poser* comme œuvre de fiction (*DT*). Ainsi, à partir de *DT5*, et ce, jusqu'à la Coda de *DT7*, il y a une volonté de la part de King de développer une stratégie visant à mettre en lumière les mécanismes de l'écriture et de la fiction. Comme le mentionne Rabau,

[...] l'objet du roman devient les moyens mêmes de la création romanesque, les outils du romancier ne sont plus cachés, mais exhibés, et ce parce que l'illusion référentielle n'est plus recherchée, mais interrogée, parce qu'il faut, par tous les moyens, interdire la torpeur d'une simple identification à l'intrigue. Dès lors, c'est la séparation même entre le réel et la fiction qui se trouve mise en crise car si l'on reconnaît que la littérature ne représente pas seulement le réel, mais aussi le construit, alors on a tôt fait de se demander si tout ce que nous croyons être le réel n'est pas déjà une construction, pas déjà une fiction ou un texte.⁴⁷⁷

C'est justement ce qui se produit dans *DT4.5* alors qu'une simple phrase reprise à deux endroits différents parvient à faire douter de la réalité du texte lu. Tout d'abord, lorsque Roland s'apprête à raconter « The Wing Through the Keyhole » au jeune Bill Streeter, il cherche la meilleure manière de commencer son histoire. « I thought about how to begin. "Do you know stories that start, 'Once upon a bye, before your grandfather's grandfather was born'?"⁴⁷⁸ » Évidemment, cette phrase renvoie à notre propre rituel du « Il était une fois », qui à son tour, indique la nature merveilleuse et fictive de l'histoire qui s'apprête à être racontée. Prise dans ce contexte, elle conserve donc son sens premier, soit celui d'une introduction à un conte pour enfants.

⁴⁷⁷ Sophie Rabau, « Comment lire Stephen King ? Ou La frontière effacée », In Guy Astic (coord.), *op. cit.*, p. 219.

⁴⁷⁸ Stephen King, *The Wind Through the Keyhole*, *op. cit.*, p. 105.

Par contre, lorsque le lecteur rencontre cette phrase pour la seconde fois, elle possède alors un tout autre sens, qui vient bouleverser la compréhension du texte ainsi que le rapport à la *mimèsis*.

They spent one more night in the meeting hall. There was fellowship and palaver, but no stories. The following morning they gathered their gunna and continued along the Path of the Beam – to Calla Bryn Sturgis, and the borderlands, and Thunderclap, and the Dark Tower beyond. These are things that happened, once upon a bye.⁴⁷⁹

Avec une simple phrase, le narrateur renvoie tout ce qui précède, à savoir *DT5*, *DT6* et *DT7*, au rang de fiction. En effet, puisque *DT4.5* a été écrit *après* les trois derniers tomes de la série, King, par le biais du narrateur, peut se permettre cette fausse prolepse, puisque le Fidèle Lecteur est déjà au courant de cette partie de *DT*. Mais par la simple répétition de ce « once upon a bye », il vient ainsi nier toute tentative de *mimèsis*, tout en insistant sur son propre travail de conteur.

Outre cette volonté d'interroger l'illusion référentielle, King montre une nette volonté de faire prendre conscience des artifices de la fiction au Fidèle Lecteur. En effet, à quelques reprises dans *DT6*, il présente de manière évidente, voire grossière, certaines sources d'inspiration pour des lieux et des personnages de *DT*. Par exemple, lorsque Eddie et Roland vont à la rencontre de Tower et de Deepneau, ils passent sur une petite route où se trouvent des maisons en location. Sur cette route,

Cullum's truck began to pass numbered driveways. Below each number was a small legend reading JAFFORDS RENTALS. Eddie thought of pointing out to Roland that they'd known

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 307.

a Jaffords in the Calla, known him very well, and then didn't. It would have been belaboring the obvious.⁴⁸⁰

Si ce genre de correspondance demeurait unique, on pourrait encore croire à une simple coïncidence. Mais lors de leur discussion avec King, Eddie et Roland comprennent que ce n'est pas le cas. Ainsi, lorsque King leur raconte ce qu'il a écrit, il ne se gêne pas pour leur faire part de quelques sources d'inspiration. Par exemple, lorsqu'il est question de « Brown, and Brown's pet raven, Zoltan. [...] Zoltan was named after a folksinger and guitarist I knew at the University of Maine, by the way.⁴⁸¹ » Ou quand Roland atteint la ville de Tull, « named after a rock group – "Jethro Tull," Eddie said. "Goddam of course! I knew that name was familiar.⁴⁸² » Force est de constater que le processus, loin d'être unique et discret, est plutôt mis de l'avant de manière répétée par King, simplement pour faire comprendre au Fidèle Lecteur que les lieux et personnages de *DT* sont fictifs et qu'ils n'ont aucune véritable valeur ontologique.

Une fois ces exemples assimilés par le Fidèle Lecteur, il lui devient facile de repérer ce genre de subterfuge dans les tomes précédents et suivants de *DT*. Le meilleur exemple de cette situation se trouve dans *DT3*, lorsque Eddie, Susannah et Roland racontent leurs aventures à Jake. En effet, lorsque Eddie narre l'épisode de Shardik, l'ours cyborg, Jake réagit fortement.

The gunslinger motioned to Eddie, who took up the tale with the coming of the great bear. "Shardik?" Jake interjected. "But that's the name of a *book*! A book in *our* world! It was written by the man who wrote that famous book about the rabbits –" "Richard Adams!" Eddie shouted. "And the book about the bunnies was *Watership Down*!" I knew I knew about that name!⁴⁸³

⁴⁸⁰ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, op. cit., p. 237.

⁴⁸¹ *Ibid*, p. 376.

⁴⁸² *Idem*.

⁴⁸³ Stephen King, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, op. cit., p. 369.

Ainsi, il devient évident à la relecture de *DT* que l'œuvre est parsemée de ces appels du pied de la part de King, dans le but évident de mettre de l'avant les mécanismes de la fiction et de sa création aux yeux du Fidèle Lecteur.

Outre les manifestations métafictionnelles que nous venons de présenter en profondeur, il existe un autre type de prise de conscience fictionnelle, qui touche cette fois le statut d'artéfact populaire dont King est tributaire depuis la parution (et l'immense succès) de *Carrie*. En effet, la métapop s'intéresse, comme son nom l'indique, à la culture populaire qui cherche à la fois à mettre à nu ses propres mécanismes, mais également à réfléchir sur son statut et sur l'influence qu'elle peut avoir sur le « consommateur ». C'est sur ces diverses problématiques que nous nous pencherons, en gardant toujours en tête la figure du Fidèle Lecteur et son rôle dans une telle « métastratégie ».

4.2 Quand la culture populaire se met en scène : la métapop dans *DT*

Dans la section précédente, nous avons abordé en profondeur l'utilisation de la métafiction par King dans *DT*, ainsi que son impact sur le Fidèle Lecteur. Cette fois, nous souhaitons déplacer notre réflexion sur une autre « métamanifestation » : la métapop. La particularité de l'œuvre kingsienne en général, et de *DT* en particulier, est la conscience que l'auteur a de son statut au sein de la culture populaire américaine, à savoir qu'il est associé à un artéfact, voire à une marque de commerce. En fait, il est tellement partie intégrante de cette pop-culture que, comme le mentionne Vincent, « [...] characters who live in a simulacrum of our world need to be aware of them and mention them to be realistic.⁴⁸⁴ » Cette situation n'est qu'une des manifestations de la métapop telle qu'on la retrouve dans *DT*. En fait, King accepte son statut d'artéfact populaire, et il n'hésite pas à exploiter cette

⁴⁸⁴ Bev Vincent, *op. cit.*, p. 296.

situation de manière ludique, au grand bonheur du Fidèle Lecteur, qui prend plaisir à repérer dans le texte les traces de métapop laissées par King.

Toutefois, l'utilisation de la métapop par King dans *DT* ne se limite pas à un simple jeu de piste laissé à l'intention du Fidèle Lecteur. En fait, on retrouve deux types de manifestations associées à la métapop. Il y a d'abord une métapop qui se rapproche de la métafiction parce qu'elle représente une prise de conscience des influences de la culture populaire dans *DT*. Les références couvrent plusieurs domaines de la culture populaire, comme le sport, la télévision, le cinéma, la musique, et l'automobile. L'autre métapop à l'œuvre dans *DT* est spécifique à King, puisqu'il s'agit d'une manifestation autoréférentielle du corpus kingsien. Cette fois, King met de l'avant son statut d'artéfact populaire dans son œuvre, transformant ses propres romans en produits culturels, à tel point que, comme le faisait valoir Vincent, même les personnages de King les considèrent comme authentiques et y font référence. Penchons-nous maintenant sur la manière dont cette double manifestation de la métapop affecte le Fidèle Lecteur et sa lecture de *DT*.

4.2.1. Quand la culture populaire devient métapop : prise de conscience et influences

Bien que nous ayons déjà abordé la question de la culture populaire et proposé plusieurs éléments de définition dans un chapitre précédent, nous préférons, avant d'aborder le sujet de plain-pied, présenter de nouveau une courte définition de ce qu'est la culture populaire. Cette dernière

describes those productions, both artistic and commercial, designed for mass consumption, which appeal to and express the tastes and understanding of the majority of the public, free of control by minority standards. They reflect the values, convictions, and patterns of thought and feeling generally dispersed though and approved by American society.⁴⁸⁵

⁴⁸⁵ Russel B. Nye, *op. cit.*, p. 22.

Cette explication nous permet certes de mieux appréhender ce qui peut faire partie de la culture populaire. Mais de quelle manière King intègre-t-il des éléments de cette dernière dans *DT* et quel effet cette inclusion a-t-elle sur le Fidèle Lecteur ? Bien qu'il soit très facile de répondre à la première question à l'aide d'exemples tirés de *DT* et appuyés par un choix judicieux de citations, la seconde, quant à elle, demande une approche moins directe. En effet, force est de constater que, pour comprendre comment le Fidèle Lecteur réagit à la présence d'éléments de culture populaire qu'il connaît puisqu'ils sont tirés de sa propre expérience, il nous faut un point de référence à l'intérieur de la fiction. Et qui sont mieux placés que Jake, Susannah et Eddie, les trois New Yorkais⁴⁸⁶ ayant baigné dans la culture populaire américaine toute leur vie avant d'être propulsés dans un univers qui leur est étranger, pour nous servir de guides ? Toutefois, il faut également tenir compte des inclusions de culture populaire qui ne sont pas remarquées ou soulevées par ces personnages, mais simplement mentionnées par le narrateur comme allant de soi.

Ces inclusions ont aussi un impact important sur le Fidèle Lecteur. Surtout lorsque, comme c'est le cas dans *DT4.5*, le personnage mis en présence d'éléments de la culture populaire n'est pas en mesure de comprendre ce à quoi il a affaire. Par exemple, lorsque le peuple des marais remet une bourse à Tim, ce dernier est incapable de comprendre le système d'ouverture de celle-ci. « It was the purse. There was some sort of metal seam running across the middle of it. When Helmsman pulled a tab attached to this seam, the purse opened like magic.⁴⁸⁷ » Pourtant, ce n'est pas de la magie, et le lecteur est tout à fait en mesure de reconnaître une « simple » fermeture éclair. L'étonnement de Tim est par contre compréhensible, ne serait-ce par l'éloignement de sa maison avec le centre de la civilisation qu'est Gilead, où ce genre d'objet, sans être monnaie courante, est tout de même plus usuel. Par contre, là où le lecteur peut être surpris, c'est lorsque Tim se voit remettre un autre objet, beaucoup plus révélateur que la bourse à fermeture éclair.

⁴⁸⁶ Évidemment, John Cullum, Father Callahan, Calvin Tower, Aaron Deepneau et la plupart des personnages peuplant « Keystone Earth » ou l'un des New York parallèles rencontrés au fil de *DT* occupent la même fonction, mais de manière moins omniprésente que les compagnons de Roland.

⁴⁸⁷ Stephen King, *The Wind Through the Keyhole*, op. cit., p. 210.

"Hello, traveler!" the woman's voice said. Tim began to hello her back, but she went on without acknowledging him. "Welcome to DARIA, a guidance service of North Central Positronics. You are on the Beam of the Cat, sometimes known as the Beam of the Lion or of the Tyger. You are also on the Way of the Bird, known variously as the Way of the Eagle, the Way of the Hawk, and the Way of the Vulture. All things serve the Beam!"⁴⁸⁸

Cette fois, la présence de ce qui semble être un GPS étonne pour deux raisons. Tout d'abord, il serait fabriqué par North Central Positronics, une compagnie que le Fidèle Lecteur connaît bien, et qui est active tant dans Mid-World que dans le New York de King. La *modernité* de l'appareil est frappante, en ce sens que l'introduction du GPS date de 1995, mais que son utilisation massive par le grand public ne date que du milieu des années 2000. Et bien que le lecteur puisse remettre en question le fait qu'il s'agisse bel et bien d'un GPS tel qu'il le conçoit, une remarque de DARIA ne laisse plus aucun doute sur la nature de l'objet.

One she told [Tim] she would be "off-line" because she was "searching for satellite" and suggested he stop. He did, and for half an hour the plate seemed completely dead – no lights, no voice. Just when he'd begun to believe she really had died, the green light came back on, the little stick reappeared, and Daria announced, "I have reestablished satellite link."⁴⁸⁹

Tout lecteur ayant déjà fait l'usage d'un GPS est familier avec un tel message de la part de son appareil, et cette reconnaissance vient ainsi confirmer la nature de l'objet en possession de Tim. L'intérêt de cet ajout réside dans l'utilisation volontaire, de la part de King, d'une référence à un objet de la culture populaire moderne, qui représente en quelque sorte celle des années 2000, ce qui la rend « datée », en plus de montrer à quel point King est dans « l'air du temps » lorsqu'il s'agit de la culture populaire.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 221.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 227.

À d'autres occasions, King se laisse aller à des clins d'œil à propos d'éléments de culture populaire qui s'adressent sans aucun doute au Fidèle Lecteur, puisque leur dimension ludique échappe aux personnages qui y sont confrontés. C'est entre autres le cas, et ce de manière évidente, dans *DT1*. Ainsi, on apprend que Roland :

Had once come upon a hermit who'd gained a quasi-religious power over a miserable flock of kine-keepers by possession of an ancient gasoline pump. The hermit crouched beside it, one arm wrapped possessively around it, and preached wild, guttering sermons. He occasionally placed the still-bright steel nozzle, which was attached to a rotted rubber hose, between his legs. On the pump, in perfectly legible (although rust-clotted) letters, was a legend of unknown meaning : *AMOCO. Lead Free*. Amoco had become the totem of a thundergod, and they had worshipped Him with the slaughter of sheep and the sound of engines : *Rumm! Rummm ! Rum-rum-rummmmm!*⁴⁹⁰

Dans ce cas-ci, le lecteur est capable de déchiffrer la légende qui reste incompréhensible pour Roland : « Amoco » est une marque de carburant, alors que « lead free » indique que l'essence en question ne contient pas de plomb⁴⁹¹. Ainsi, des « reliques » de la culture populaire américaine se retrouvent dans le monde de Roland, bien que ses habitants aient perdu leur véritable signification. Quant à l'utilisation parodique de la culture populaire, on la retrouve lorsque Roland et Jake utilisent un chariot de mine doté de haut-parleurs qui leur fait une suggestion inusitée. « The mechanical voice spoke up once, suggesting they eat Crisp-A-La, and again to say that nothing satisfied at the end of a hard day like Larchies.⁴⁹² » Bien que ces marques soient inconnues du lecteur, l'essence du message demeure compréhensible : il s'agit d'une publicité pour des produits alimentaires et, même si ces derniers sont

⁴⁹⁰ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. 211-212.

⁴⁹¹ De plus, il faut noter que le choix de la compagnie n'est pas tout à fait innocent. En effet, Amoco est la compagnie ayant inventée le concept de la station d'essence telle que nous la connaissons aujourd'hui, en plus d'avoir été la première à commercialiser une essence sans-plomb, bien avant que les considérations écologiques ne dictent ce choix aux autres compagnies. Ce faisant, Amoco est profondément ancrée dans la culture populaire américaine et conserve, pour le lecteur américain, une signification particulière.

⁴⁹² Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. 215-216.

interchangeables, il reste que ce genre de message trouve sa place dans la culture populaire américaine.

Quelques fois, King revient sur cette utilisation parodique de la culture populaire, et offre ainsi des clins d'œil complices au Fidèle Lecteur, qui sait maintenant à quoi s'attendre. Ainsi, à la fin de *DT4*, lorsque Roland et ses compagnons se retrouvent de nouveau sur la route de la Tour Sombre, ils découvrent que quelqu'un leur a laissé de quoi se nourrir.⁴⁹³ À la suite de cette trouvaille, Eddie fait une blague efficace pour le lecteur.

At one point he stood up and raised his soda, smiling into an invisible camera. "When I'm travelling through the Land of Oz in my new Takuro Spirit⁴⁹⁴, I drink Nozz-A-La!" he proclaimed. "It fills me up but never fills me out! It makes me happy to be a man! It makes me know God! It gives me the outlook of an angel and the balls of a tiger! When I drink Nozz-A-La, I say 'Gosh! Ain't I glad to be alive!' I say –" »⁴⁹⁵

Le lecteur est conscient qu'il s'agit d'une parodie de publicité pour une boisson, probablement énergisante, puisque l'intervention d'Eddie respecte les codes de ce genre de publicité. Ce faisant, le lecteur parvient à rationaliser la présence d'éléments qui semblent tirés de la culture populaire, bien qu'ils soient fictifs. Pourtant, ce ne sont pas toujours de faux artefacts qui sont mis en scène dans *DT*. En effet, à quelques reprises, on retrouve des épisodes mettant en scène des éléments de la culture populaire américaine, qui en plus de paraître familiers au lecteur montrent également les champs d'intérêt de King. Par exemple,

⁴⁹³ « In their packs there was food none of them had put there – cookies with Keebler elves on the packages, Saran Wrapped sandwiches that looked like the kind you could get (if you were desperate, that was) from turnpike vending machines, and a brand of cola neither Eddie, Susannah, nor Jake knew. It tasted llike Coke and came in a red and white can, but the brand was Nozz-A-La. » Stephen King, *The Dark Tower IV : Wizard and Glass*, op. cit., p. 688.

⁴⁹⁴ Nous reviendrons plus loin sur la question de l'automobile et du sport dans les différentes réalités traversées par Roland et son groupe.

⁴⁹⁵ Stephen King, *The Dark Tower IV : Wizard and Glass*, op. cit., p. 688.

lorsque Roland et Eddie se retrouvent chez Cullum, Eddie est fasciné par une collection de leur hôte.

A glass full of baseballs stood on a table beside the fireplace, and Eddie wandered over to look at it. "Oh my God," he said, "you've got a signed Mel Parnell ball! And a Lefty Grove! Holy shit!" "Those ain't nothing," Cullum said, picking up the briar pipe. "Look up on t' top shelf." "Holy shit," Eddie said, seeing the baseball Cullum must have meant. "Autographed by the Babe!" "Ayuh," Cullum said. "Not when he was a Yankee either, I got no use for baseballs autographed by Yankees. That 'us signed when Ruth was still wearing a Red Sox..." [...] "Jesus, Roland! He's got a Bobby Doerr... two Red Williams balls... a Johnny Pesky... a Frank Malzone..." [...]⁴⁹⁶

Cet extrait cherche à ancrer le lecteur dans le « réel » en lui donnant quantité de référents véritables et vérifiables⁴⁹⁷, en plus de montrer l'intérêt de King pour certaines sphères de la culture populaire⁴⁹⁸. De la même manière, les nombreuses références musicales qui émaillent *DT* témoignent de la passion de King pour le rock. Mais, comme dans le cas de la métafiction, King utilise les références à la culture populaire pour effacer la frontière entre la fiction et la réalité. Ainsi, au début de *DT4*, quand Roland et son groupe pensent être de retour dans une réalité proche de la leur, un rapide examen des marques d'automobiles motivé par la curiosité leur prouve qu'ils sont encore bien loin de chez eux.

Eddie started pushing Susannah along the smooth macadam of the parking lot again, pointing to cars as they passed them. "Ford Explorer... Chevrolet Caprice... and that one there's an old Pontiac, you can tell because of the split grille—" "Pontiac Bonneville," Jake said. [...] That's one of those little Chrysler K's," Eddie said, pointing, "and that's a Subaru. Mercedes SEL 450, excellent, the car of champions... Mustang... Chrysler Imperial [...] This

⁴⁹⁶ Stephen King, *The Dark Tower VI: Song of Susannah*, op. cit., p. 212-214.

⁴⁹⁷ Tous les joueurs ayant autographié une balle présente dans le présentoir de Cullum existent et on peut facilement trouver de l'information à leur sujet.

⁴⁹⁸ En effet, King est un adepte du baseball et un admirateur avoué des Red Sox. On retrouve justement de nombreuses mentions de l'équipe dans *The Girl who loves Tom Gordon*, roman publié en 1999. Mentionnons également *Faithful*, un essai coécrit avec Stewart O'Nan, retraçant la saison de 2004 des Red Sox de Boston, de leur entraînement jusqu'à leur victoire en Série Mondiale. Finalement, il a publié *Blockade Billy* en 2010, une novella sur un receveur déchu.

one's a Cougar... another Chevy... and one more... [...] Honda Civic... VW Rabbit... a Dodge... a Ford... a—” Eddie stopped, looking at a little car near the end of the row, white with red trim. “A Takuro,” he said, mostly to himself. He went around to look at the trunk. “A Takuro *Spirit*, to be exact. Ever hear of that make and model, Jake of New York?” Jake shook his head. “Me, neither,” he said. “Me fucking neither.”⁴⁹⁹

L'utilisation d'éléments de la culture populaire par King dans *DT* est astucieuse. Elle procure un faux sentiment de sécurité au lecteur, qui retrouve des éléments familiers dans un cadre étranger, et, à l'occasion, King peut déstabiliser son lecteur, comme c'est le cas avec Jake et Eddie. Il y parvient en introduisant, au beau milieu d'une masse d'artéfacts typiquement américains un élément inconnu de la culture populaire américaine. On retrouve un autre exemple de cette stratégie dans *DT4*. Cette fois, Roland et son groupe marchent sur une autoroute menant à l'extérieur de Topeka.

For half a mile or so on either side of them, the city continued – they could see church steeples, a strip of fast food places (Arby's, Wendy's, McD's, Pizza Hut, and one Eddie had never heard of called Boing Boing Burgers), car dealerships, the roof of a bowling alley called Heartland Lanes.⁵⁰⁰

Le lecteur est de nouveau en mesure de reconnaître les noms des principales marques de restauration rapide américaines, sauf dans le cas de « Boing Boing Burgers », une invention de King. Toutefois, il peut arriver que l'élément inconnu soit mis en opposition avec un autre élément qui correspond bel et bien à la culture populaire américaine. Par exemple, toujours dans *DT4*, quand Eddie remarque un autocollant de pare-chocs portant le logo de l'équipe de baseball du Kansas, le sentiment de rupture est immédiat.

The sticker was blue and white [...] KANSAS CITY MONARCHS, it said. The O in Monarchs was a baseball with speedlines drawn out behind it, as if it were leaving the park.

⁴⁹⁹ Stephen King, *The Dark Tower IV : Wizard and Glass*, op. cit., p. 87-88.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 95-96.

Eddie said : "Check me if I'm wrong on this, sport, because I know almost zilch about baseball west of Yankee Stadium, but shouldn't that say Kansas City *Royals*? You know, George Brett and all that?" Jake nodded. He knew the Royals, and he knew Brett, although he had been a young player in Jake's when and must have been a fairly old one in Eddie's. [...] He glanced from the bumper sticker to Jake. "Minor-league team, maybe?" he asked. "Triple A?" "The Triple A Royals are still the Royals," Jake said. "They play in Omaha."⁵⁰¹

Les conséquences de cette « rupture de ton » sont doubles. D'une part, elle oblige le lecteur à cesser sa lecture pour s'interroger sur l'existence d'une telle équipe ; d'autre part, une fois qu'il acquiert la conviction que celle-ci n'existe pas, il est placé devant la fictionnalité de l'ensemble, sans pouvoir y échapper. Les épisodes parodiques peuvent également produire le même genre d'effet, mais de manière beaucoup moins efficace, puisqu'à travers la parodie, le lecteur est à même de retrouver les codes de la culture populaire qui lui est familière, lui permettant du même coup d'écarter le fait que l'objet en question n'est que pure fiction.

Outre ces références à des produits de la culture populaire américaine, il existe, comme nous l'avons mentionné au début de cette section, une autre manifestation majeure de métapop, et, cette fois, elle concerne King. Mais l'effet produit sur le Fidèle Lecteur par la présence massive des romans de King dans *DT* (et dans l'ensemble de son œuvre) rejoint-il celui que nous avons remarqué en étudiant la métapop « classique » ? Et de quelle manière le corpus kingsien est-il présenté comme artéfact culturel ?

4.2.2. De métapop à corpus métakingsien : King et son œuvre comme artéfacts populaires

La stratégie de King à l'égard de la métapop et de son statut d'artéfact populaire n'est pas un coup de génie de sa part, puisque cette façon de faire existe depuis longtemps. Comme le rappelle Michael Dunne,

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 88-89.

Throughout Western cultural history [...] some artists have very deliberately signaled their own presences by emphasizing the process of communication as well as the content. Such signals can also be visualized on a spectrum, in this case running from subtle stylistic winks at the audience to ostentatious flaunting of the communication process. In the most extreme cases, in fact, content can become merely the occasion for an artist's self-advertisements [...]⁵⁰²

Bien que King ne tombe pas dans l'autopromotion, il reste qu'il est conscient de son statut d'écrivain populaire et qu'il ne se gêne pas pour intégrer ses œuvres⁵⁰³ dans *DT*. De plus, il ne faut pas prendre cette reconnaissance de la part de King pour de l'autosatisfaction ou encore comme une marque d'égocentrisme primaire. Au contraire, la mention de romans de Stephen King dans *DT* (et dans le corpus kingsien en général) cherche plutôt à modifier le processus communicationnel existant entre King et le Fidèle Lecteur. Comme le remarque Dunne,

[...] we must recognize that self-referentiality has become much more common and more elaborate in today's popular culture. Because of the increasing immersion of contemporary Americans in all forms of mediation, moreover, the rhetorical intention of the self-references has shifted considerably, shifting away from the artist's self-expression and toward an affirmation of the mediated community that is embracing both creator and audience.⁵⁰⁴

C'est ce qui se produit lorsque King inclut des références à son œuvre au sein de *DT*. Un exemple de cette situation se retrouve dans *DT7*, alors que Dinky Earnshaw, l'un des briseurs prisonniers d'Algul Siento tente d'expliquer sa situation à Roland et son *ka-tet*. « What do you know about what it's like to spend your whole life on the outside, to be the butt of the

⁵⁰² Michael Dunne, *op. cit.*, p. 3-4.

⁵⁰³ Bien qu'ils ne soient pas directement créés par King, nous incluons ici les films tirés de ses œuvres, puisque, dans la majorité des cas, il avait un rôle à jouer dans l'adaptation, voire la production des œuvres cinématographiques en question.

⁵⁰⁴ Michael Dunne, *op. cit.*, p. 11.

joke every time, to always be Carrie at the fuckin prom?" "Who?" Eddie asked, confused, but Dinky was on a roll and paid no attention.⁵⁰⁵ » Alors qu'Eddie ne comprend pas la référence, le Fidèle Lecteur, lui, est conscient de toutes les implications du sentiment exprimé par Dinky. En fait, le Fidèle Lecteur est en mesure de faire le lien avec *Carrie*, roman publié en 1979, et il est capable d'extrapoler à partir de l'œuvre pour l'appliquer à la situation de Dinky, ce qui mène à une meilleure compréhension de son sentiment. Ce transfert n'est possible que par une lecture antérieure de *Carrie* de la part du Fidèle Lecteur ce qui lui permet ainsi de remettre l'affirmation de Dinky dans le contexte particulier du roman.

On retrouve un phénomène similaire quand des œuvres fictives de personnages de King sont mentionnées dans *DT* ou encore dans son corpus général. En fait, comme l'explique Dunne, « The self-referential art forms [...] demonstrate the presence of a contemporary rhetorical community based on a mutual recognition of mediated experience on the parts of senders and receivers of cultural messages.⁵⁰⁶ » Ceci est également valable pour des personnages de fiction baignant dans la culture populaire, comme c'est le cas avec Eddie, Jake et Susannah. Ainsi, bien qu'Eddie ne connaisse pas *Carrie*, le nom de Ben Mears ne lui est pas étranger. « "A writer came to me," he said. "A man named Ben Mears." "I think I read one of his books," Eddie said. "*Air Dance*, it was called. About a man who gets hung for the murder his brother committed?" Callahan nodded. "That's the one."⁵⁰⁷ » Cette reconnaissance d'une figure de la culture populaire « fictive » reprend le point amené par Dunne. De même, il place le Fidèle Lecteur devant une situation pour le moins inconfortable. Alors même qu'il reconnaît la présence de Mears comme un intertexte tiré de *'Salem's Lot*⁵⁰⁸, le récit insiste pour dire que ce qu'il considère comme un personnage de fiction est en fait une figure marquante de la culture populaire, à l'intérieur même de l'univers kingsien.

⁵⁰⁵ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 260.

⁵⁰⁶ Michael Dunne, op. cit., p. 182.

⁵⁰⁷ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, op. cit., p. 332.

⁵⁰⁸ Un intertexte déjà annoncé par la présence de Father Callahan dans *DT5*.

On retrouve cette particularité à quelques reprises dans l'œuvre kingsienne. Par exemple, dans *Desperation*, l'un des personnages lit un roman de la série des *Misery*, écrite par Paul Sheldon, l'écrivain retenu prisonnier dans *Misery*. De même, dans *Rose Madder*, Rose, le personnage principal, est une fervente lectrice de Sheldon. Bobby Garfield, l'un des protagonistes de *Hearts in Atlantis* compare ceux qui recherchent Ted Brautigan à des personnages de *The Regulators*, un film fictif servant de base au roman du même nom écrit par Richard Bachman, pseudonyme de King. Dans *Bag of Bones*, Jo Noonan, la conjointe décédée de Mike Noonan, le personnage principal, a lu tous les romans⁵⁰⁹ de Bill Denbrough, l'un des membres du « Loser's Club » de *It*. De la même manière, Lisey, la protagoniste de *Lisey's Story* possède une version audio d'un roman de Mike Noonan.

Cette série d'exemples montre bien que « King defines himself within his own works by his narrative means of indicating the shape of those works, by their ties to our universe (the brand-name focus), by the increasingly unified universe in which they take place, and by his own presence (seen or implied) within his œuvre.⁵¹⁰ » Ainsi, la mention d'œuvres « fictives », puisqu'écrites par des personnages de ses propres romans permet à King de se définir à l'intérieur de sa propre œuvre. Mais qu'en est-il du Fidèle Lecteur dans cette recherche de sens de la part de King ? D'une part, une telle utilisation d'intertextes autoréférentiels constitue en quelque sorte une valeur ajoutée à l'œuvre kingsienne, puisque seul le Fidèle Lecteur est en mesure d'actualiser les mentions à des œuvres fictives pour ce qu'elles sont vraiment. D'autre part, King poursuit son travail de sape métafictionnel à travers la culture populaire, puisqu'il est impossible pour le lecteur d'admettre que les romans de Denbrough, Noonan et Sheldon soient perçus comme de véritables produits de la culture populaire, puisqu'ils proviennent de romans qui sont eux-mêmes des artéfacts populaires !

⁵⁰⁹ Incluant *It*, ce qui laisse croire que le roman aurait été écrit à la suite des démêlés de Denbrough et du « Loser's Club » avec « It ».

⁵¹⁰ Heidi Stengell, *op. cit.*, p. 19-20.

King pousse cette réflexion plus loin, cette fois à travers l'utilisation de ses propres romans, qui sont connus et cités comme tels dans certains de ses romans. Contrairement à l'intertextualité, il s'agit de mentions concernant des objets de consommation, et non pas des emprunts à un autre texte. Toutefois, certaines de ces mentions contiennent également un clin d'œil supplémentaire pour le Fidèle Lecteur. Ainsi, dans *Blaze*⁵¹¹, le personnage du même nom se rappelle avoir vu *Second Coming*, un film de vampire. Ce titre était celui de la version de travail de *'Salem's Lot*, avant qu'il soit publié. Pour le lecteur régulier, cette information ne signifie rien. Pour le Fidèle Lecteur, au contraire, il s'agit d'une blague d'initiés entre King et lui. Mais, règle générale, la mention d'une œuvre de King, ou de son adaptation cinématographique, ne constitue qu'une présence d'artéfacts populaires de notre réalité dans celle des romans de King. Par exemple, dans l'épilogue de *The Regulators*, une femme parle de son amie comme « the only person I know who's read not just one copy of *The Shinning* to tatters, but two!⁵¹² » De la même manière, on retrouve des allusions au corpus kingsien à travers *DT*, et ce, de façon à les présenter comme des produits de la culture populaire. Ainsi, dans *DT2*, la version cinématographique de *The Shinning* est évoquée à deux reprises par Eddie afin de mettre en lumière l'impression qu'il ressent à voir par les yeux de Susannah.

Now the view through the doorway made one of those turns the gunslinger found so dizzying – but Eddie found this same abrupt swoop oddly comforting. Roland had never seen a movie. Eddie had seen thousands, and what he was looking at was like one of those moving point-of-view shot they did in ones like *Halloween* and *The Shinning*. He even knew what they called the gadget they did it with. Steadi-Cam. That was it. “*Star Wars*, too,” he murmured. “Death Star. That fuckin crack, remember?”⁵¹³

He was staring into the doorway, hypnotized, as an aisle of Macy's rushed forward – he was reminded again of *The Shinning*, where you saw what the little boy was seeing as he rode

⁵¹¹ Le cas de *Blaze* en lui-même constitue un cas particulier. En effet, il aurait été écrit par Richard Bachman et redécouvert après sa mort par sa veuve Claudia Inez Bachman. Cette dernière aurait alors contacté King pour lui demander de publier de façon posthume le récit de son défunt mari. Cette mise en scène n'est rien d'autre qu'un clin d'œil amusé de la part de King à ses Fidèles Lecteurs, puisque tout lecteur intéressé par King sait que Bachman fut « démasqué » dans les années 1980 et que King a décidé de le faire mourir d'un « cancer du pseudonyme ». Bref, voilà un autre exemple typique du rapport que King entretient à la fois avec la création littéraire et avec ses lecteurs.

⁵¹² Richard Bachman, 1997, *The Regulators*, New York, Signet, p. 490.

⁵¹³ Stephen King, *The Dark Tower II : The Drawing of the three*, op. cit., p. 233.

his trike through the hallways of the haunted hotel. He remembered the little boy had seen this creepy pair of dead twins in one of those hallways.⁵¹⁴

Ces références culturelles ne sont pas gratuites, elles ne servent pas uniquement à assurer une présence kingsienne « extérieure » à *DT*, n'ayant au final qu'une valeur d'autopromotion. Au contraire, puisqu'elles sont mentionnées en parallèle avec d'autres films populaires utilisant le même procédé cinématographique, elles prennent plutôt une véritable valeur de produit de consommation. Cette optique est renforcée dans *DT5*, quand Eddie et Jake visitent New York dans un état de « todash » et qu'ils retournent au *Manhattan's Restaurant of the Mind*, la librairie de Calvin Tower.

TODAY'S SPECIALS

From Mississippi! Pan-Fried William Faulkner

Hardcovers Market Price

Vintage Library Paperbacks 75¢ each

From Maine ! Chilled Stephen King

Hardcovers Market Price

Book Club Bargains

Paperbacks 75¢ each

From California! Hard-Boiled Raymond Chandler

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 260.

Hardcovers Market Price

Paperbacks 7 for \$5.00⁵¹⁵

Ce n'est pas tant la présence de King sur l'affiche⁵¹⁶ que l'on remarque dans cet extrait que la juxtaposition de trois auteurs américains connus. De plus, notons que la position exacte des œuvres de King sur le panneau n'est pas innocente. En effet, en s'inscrivant entre Faulkner et Chandler, King parvient du même coup à se positionner sur le plan littéraire. Si Faulkner représente une littérature « institutionnelle », Chandler est plutôt un auteur populaire. Par sa position mitoyenne, King tente de faire comprendre que, bien qu'il soit un pur produit de la culture populaire, son œuvre possède toutefois une valeur intrinsèque qui n'est peut-être pas accessible à une première lecture qui serait de nature *extensive*.

En ce qui concerne le statut de King et de son œuvre comme produits de la culture populaire, c'est dans *DT6*, lorsque Roland et son *ka-tet* comprennent l'importance du romancier dans leur quête que les références au corpus kingsien se font plus nombreuses. Toutefois, cela n'empêche pas King d'adresser occasionnellement des clins d'œil subtils à son statut d'artéfact populaire. Par exemple, dans *DT5*, lorsque Jake et Eddie visitent une version « todash » de New York, Eddie s'étonne de la présence d'Oy aux côtés de Jake. Ce dernier réplique alors : « "He's my version of the American Express Card. I don't go home without him."⁵¹⁷ » On pourrait n'y voir qu'un clin d'œil supplémentaire de la part de King. En effet, cette phrase reprend textuellement le slogan d'American Express, la carte de crédit la plus utilisée aux États-Unis. On peut donc affirmer qu'American Express fait partie intégrante de la culture populaire américaine. Mais s'arrêter à l'hypothèse d'une simple

⁵¹⁵ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, op. cit., p. 70. Nous soulignons.

⁵¹⁶ Bien que le Fidèle Lecteur ait remarqué que lors de la visite initiale de Jake à la librairie, King n'apparaissait pas sur le panneau.

⁵¹⁷ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, op. cit., p. 64.

blague serait passer outre le véritable effet recherché par King. En effet, il a prêté son nom (et son image) à une campagne publicitaire d'American Express en 1985⁵¹⁸.

La publicité elle-même amène une réflexion sur la question de la métapop. En effet, elle montre King dans une sorte de manoir hanté envahi par le brouillard avec en trame de fond une musique inquiétante (on voit d'ailleurs un piano jouant seul quelques notes lugubres !). Bref, tout l'appareil propre au film (ou au roman) d'horreur est mis en place, afin que King soit irrémédiablement associé à une thématique bien précise. De plus, la toute première phrase de King est « Do you know me? » Évidemment, la question est rhétorique, mais la publicité prend tout de même soin de présenter King dans son « élément », afin que le spectateur soit en mesure d'associer la personne qui parle avec son statut social. De plus, la question de King se rapporte également à American Express, de manière tout aussi rhétorique, puisqu'elle est l'une des cartes de crédit les plus connues aux États-Unis, tout comme King est l'un des écrivains américains les plus connus (et populaires). Cette double association est tout à fait consciente et constitue l'essentiel du message de la publicité. De plus, elle insiste sur le statut d'artéfact populaire de Stephen King, mais également de la carte American Express, s'efforçant de faire comprendre au téléspectateur que, tout comme King représente la littérature populaire, American Express est une « référence » en terme de carte de crédit.

Mais c'est en conjonction avec la référence qui y est faite dans *DT* que cette publicité d'American Express prend tout son sens et que les ramifications de la métapop sont les plus importantes. En effet, comme le rappelle avec justesse Linda Badley,

This American Express commercial assumed that King's face is a familiar image, a fact that makes him unique among authors. [...] King is the author not as Logos but as *image*.

⁵¹⁸ On peut visionner la publicité en ligne à cette adresse : <http://www.youtube.com/watch?v=fLB8Rx6FzOE>

Whereas this makes a movie star unreachable, it makes an author approachable. When we read "him" we hear his voice and see his face. He is so much a part of the popular culture that flows through his books that he has become just like you and me. It is not merely that his books "echo" popular culture and advertising; it is that Stephen King is ubiquitous.⁵¹⁹

Cette publicité d'American Express parvient à sortir King de sa catégorisation de « simple » artéfact populaire pour le présenter comme une véritable *marque de commerce*, au même titre qu'American Express. Ce faisant, on en vient à caractériser King dans sa singularité (ce n'est plus seulement un écrivain d'horreur, c'est Stephen King !) comme on le fait avec American Express (ce n'est pas une simple carte de crédit, c'est une American Express !). À la marque de commerce « Stephen King », qui vient d'être instituée, vient alors s'ajouter tout un bagage thématique et rhétorique (comme on peut le voir dans la publicité), ce qui fait que tout « produit » portant la « marque » de Stephen King⁵²⁰ devient garant de cette spécificité.

La conséquence majeure de cette situation est de permettre à *DT* de se rattacher au canon kingsien, et ce, malgré des différences évidentes⁵²¹, grâce entre autres à la réplique de Jake à propos d'Oy, qui renvoie à toutes ces considérations qui se retrouvent de manière sous-jacente dans *DT*. On peut également noter que les mentions qui sont faites de King ou de ses œuvres tout au long de *DT* fonctionnent de la même manière, mais de façon beaucoup moins appuyée, ne serait-ce que par le caractère autoréférentiel qui est absent de la publicité d'American Express. L'autre intérêt de cette référence, c'est qu'elle peut être comprise par

⁵¹⁹ Linda Badley, « The Sin Eater : Orality, Postliteracy, and the Early Stephen King », In Harold Bloom (éd.), 2006, *Stephen King*, Collection « Modern Critical Views », Philadelphie, Chelsea House Publishers, p. 119.

⁵²⁰ Évidemment, nous faisons allusion à ses romans, mais les films tirés de son œuvre sont également concernés. À ce sujet, il importe de garder à l'esprit la bataille juridique menée par King contre les producteurs du film *The Lawnmower Man*. Rappelons que ces derniers avaient d'abord intitulé le film *Stephen King's The Lawnmower Man*, espérant sans doute attirer un public acquis à King et à ses œuvres. Toutefois, King a réussi à faire retirer son nom du projet, puisque le film n'a aucun lien tangible avec sa nouvelle, publiée en 1978 dans *Night Shift*. Cette situation illustre l'existence d'une marque de commerce « Stephen King », qui ne peut être utilisée à tort et à travers, dans le simple but de mousser la popularité d'une production quelconque.

⁵²¹ On pense entre autres à l'hybridation effrénée de différents genres littéraires de la part de King, mais également au genre de héros que représente Roland ou encore à l'aspect sériel, voire cyclique, qui n'est pas présent dans le reste du corpus kingsien.

tous les lecteurs, et non plus seulement par le Fidèle Lecteur, ce qui est rappelons-le, le propre de la culture populaire.

Pour revenir à la question de l'œuvre de King présentée comme manifestation de la culture populaire dans *DT*, ce sont parfois des personnages surprenants qui montrent une certaine reconnaissance des œuvres de King.

"You know who I am." "God *yeah* !" Brian Smith said, and chuckled. He took a bite of the candy bar and talked through it. "Reckognized you right away. I seen all your movies. My favorite was the one about the Saint Bernard. What was that dog's name?" "Cujo," King said. [...] "Yeah ! That was great! Scary as hell ! I'm glad the little boy lived!" "In the book he died." Then King closed his eyes and lay back, waiting. Smith took another bite, a humongous one this time. "I liked the show they made about the clown, too! *Very cool* !"⁵²²

Rappelons que Brian Smith est le chauffard qui a heurté King en 1999 lorsque ce dernier marchait sur un chemin à proximité de sa résidence d'été. King est revenu sur cet accident à quelques reprises lors d'entrevues, et l'anecdote selon laquelle Smith l'aurait reconnu et lui aurait parlé de certains des films tirés de son œuvre est véridique, comme quoi l'art et la vie sont parfois irrémédiablement liés.

King utilise cette reconnaissance de son œuvre pour y inclure une charge contre la critique qui le qualifie d'auteur à succès, tout en refusant de lui reconnaître un quelconque talent. On retrouve cette situation lors d'une discussion entre Roland et Irene Tassenbaum⁵²³. Cette dernière demande à Roland si le fait de sauver King a permis de sauver le monde. Lorsque Roland acquiesce, Tassenbaum tente de comprendre l'importance de King.

⁵²² Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 580-581.

⁵²³ Irene Tassenbaum est une New-Yorkaise en vacances dans le Maine qui croise le chemin de Roland dans le même magasin général où il est apparu plus tôt avec Eddie.

"How does it happen that a writer who's not even very good – and I can say that, I've read four or five of his books – gets to be in charge of the world's destiny? Or of the entire universe's?" "If he's not very good, why didn't you stop at one?" Mrs Tassenbaum smiled. "Touché. He is readable, I'll give him that – tells a good story, but has a tin ear for language. I answered your question, now answer mine. God knows there are writers who feel that the whole world hangs on what they say. Norman Mailer comes to mind, also Shirley Hazzard and John Updike. But apparently in this case the world really does. How did it happen?" Roland shrugged. "He hears the right voices and sings the right songs."⁵²⁴

À travers la réponse de Roland, King prend ainsi position contre ses critiques qui condamnent son utilisation de références à la culture populaire, en plus d'insister sur l'importance de ces dernières dans son œuvre. Mais il va plus loin en reconnaissant également que ce n'est pas la qualité d'écriture (en termes stylistiques) qui importe, mais l'impact qu'une œuvre peut avoir sur son public. En fait, comme le rappellent Nachbar, Weiser et Wright,

A primary means of studying popular art forms is through the concept of formula, based on the idea that a certain kind of popular art contains many elements which are familiar to both creator and audience. This shared familiarity of plots, characters, settings, etc., makes the popular arts accessible to the widest possible public.⁵²⁵

King est conscient de cette situation et il parvient à la détourner à son avantage en déconstruisant le concept de « genre », tout en incitant le Fidèle Lecteur à prendre conscience de l'importance de la culture populaire dans son œuvre et dans la culture américaine en général. En ce sens, King est l'un des plus importants acteurs de la métapop et l'une de ses figures de proue.

⁵²⁴ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 648.

⁵²⁵ Jack Nachbar (éd.), Deborah Weiser (éd.) et John L. Wright (éd.), op. cit., p. 7.

Comme nous avons pu le voir, King s'est intéressé à la relation entre l'art et la vie, particulièrement dans DT, et il n'a pas hésité à mettre de l'avant le statut fictionnel de son œuvre, ainsi que les références populaires qui y sont omniprésentes. Mais au-delà d'une simple volonté de mettre à nu les mécanismes de la fiction afin de rendre le lecteur conscient de ces processus, il faut voir un véritable questionnement de la part de King au sujet de la fiction en général, et de l'écriture en particulier. Ainsi, les rapports entre l'écrivain et son œuvre, l'auteur et son lecteur et le Fidèle Lecteur et le corpus kingsien seront au cœur du dernier chapitre de notre thèse.

Chapitre 5

D'ANNIE WILKES AU FIDÈLE LECTEUR : STEPHEN KING, L'ÉCRITURE ET SON LECTEUR

Bien que nous ayons abondamment traité de la question de la lecture tout au long des chapitres précédents, il ne faut pas oublier que, chez King, cette question se double, la plupart du temps, d'une réflexion sur l'écriture. C'est cette dialectique que nous souhaitons maintenant aborder, tant dans *DT* que dans l'œuvre kingsienne en général. Pour ce faire, nous baserons sur *DT6* et *DT7*, là où la question de l'écriture nous semble la plus présente. Mais nous ferons également intervenir *Misery*, puisqu'il s'agit du roman où on retrouve la première mention du Fidèle Lecteur. De plus, nous porterons une attention particulière à *DT1*, puisqu'il s'agit du seul livre qui a été l'objet d'une réécriture de la part de King.⁵²⁶

Au fil des prochaines pages, nous nous intéresserons donc à quatre problématiques qui tournent toutes autour des questions de l'écriture et de la lecture. Nous étudierons d'abord l'évolution de la figure du Fidèle Lecteur entre *Misery* et *DT*. En effet, il nous semble évident qu'entre ces deux œuvres, certains changements importants sont survenus dans le rapport qu'entretient King avec son (Fidèle) lecteur. Nous étudierons ensuite en détail la réflexion de King sur le métier d'écrivain et sa relation à l'écriture. Pour se faire, trois portions de *DT* nous seront utiles. Il s'agit de *Pages from a Writer's Journal*, qu'on retrouve à la fin de *DT6*, de la Coda de *DT7* et, finalement, de la note de l'auteur à la fin de *DT7*. Par la suite, nous nous intéresserons au rapport que King entretient à la réécriture, en étudiant les changements survenus entre la publication de la première version de *DT1*, en 1978, et sa réédition en 2004,

⁵²⁶ Bien que *The Stand* et *'Salem's Lot* aient également bénéficié d'un travail de réécriture, ces deux romans ne peuvent se comparer à *DT1*. En effet, *The Stand* a plutôt été publié de nouveau dans sa version originale et non-abrégée (les coupures faites lors de la première publication l'avaient été dans une optique éditoriale, voire financière). Quant à *'Salem's Lot*, le travail de réécriture a été effectué dans le cadre d'une nouvelle publication du roman, en lien avec le trentième anniversaire de sa publication originale.

ce qui la fait concorder avec la publication quasi simultanée de *DT5*, *DT6* et *DT7*. Finalement, nous analyserons le rapport que peut entretenir le Fidèle Lecteur à la lecture tout au long de *DT*, en nous concentrant sur la question de la relecture. Toutefois, cette problématique nous permettra de mettre de côté la question du régime de lecture, puisque nous avons déjà abordé ce point lors de précédents chapitres. Nous chercherons plutôt à étudier le plaisir de la lecture en lui-même, ainsi que les différentes manières dont le Fidèle Lecteur peut le ressentir à travers *DT*.

Une fois cette réflexion achevée, le portrait du Fidèle Lecteur n'en sera que plus précis et la boucle que nous avons amorcée avec notre premier chapitre sera bouclée, puisque, plutôt que de nous baser sur *Misery* pour tenter de définir une figure du lecteur, nous aurons plutôt effectué un retour en arrière à partir de *DT* et d'une figure pleinement constituée du Fidèle Lecteur, afin de constater les modifications survenues entre la publication des deux œuvres. De plus, il aura été possible d'aborder la question du « Constant Writer », qui nous apparaît tout aussi centrale dans la compréhension de *DT*, même si elle ne fait pas partie de notre analyse principale.

5.1 *The Dark Tower's* « number one fan » : d'Annie Wilkes au Fidèle Lecteur

Nous avons déjà étudié *Misery* au début de notre thèse afin de déterminer de quelle manière King construisait sa propre figure du Fidèle Lecteur. Mais, cette fois, nous souhaitons revenir au roman dans une autre optique. Nous voulons déterminer ce qui a changé entre *Misery* et *DT*, non pas dans la figure du Fidèle Lecteur, puisque ce travail a déjà été effectué, mais dans le rapport qu'entretient King avec son (Fidèle) lecteur. Au cours des prochaines pages, nous voulons donc nous efforcer de comprendre de quelle manière la relation entre l'auteur et son lecteur a évolué, et si ces changements sont de nature positive ou négative. Cela dit, il apparaît évident que nous rejetons le statu quo, qui ne nous apparaît nullement comme une option viable. Afin de bien comprendre la nature des changements

survenus, il nous apparaît opportun de rappeler la situation du lecteur dans *Misery*. Comme l'explique Chantal Lepeyre-Desmaison,

À travers *Misery*, c'est le lien entre l'auteur et son lecteur, entre le narrateur et le narrataire, qui est interrogé. Ce roman qui met en scène une terrifiante lectrice, présentée par sa victime comme la "lectrice idéale", invite à penser le lecteur comme une incarnation possible de l'horreur.⁵²⁷

Cette « lectrice idéale » ne doit pas être assimilée à une version cauchemardesque du Lecteur Modèle d'Eco, ou encore du lecteur implicite d'Iser. Au contraire, elle est effrayante dans sa simplicité et dans l'ingénuité de ses exigences. Comme le réalise Sheldon,

He had thought she was putting on an editor's hat – maybe even trying on a collaborator's chapeau, preparing to tell him what to write and how to write it. But that was not so. Mr. Cranthorpe, for instance. She *hoped* Mr. Cranthorpe would get his comeuppance, but she did not demand it. She saw the story's creative course as something out of her hands, in spite of her obvious control of *him*. But some things simply could not be done. Creativity or the lack of it had no bearing on these things; to do them was as foolish as issuing a proclamation revoking the law of gravity or trying to play table-tennis with a brick.⁵²⁸

Le Fidèle Lecteur, tel qu'on le retrouve dans *DT*, doit être considéré comme une figure plus complexe, ne serait-ce qu'à cause de la relation qui l'unit maintenant à King. Comme le rappelle Stengell,

[...] there is no doubt that King attempts to make his reader participate in the communication process. Popular-culture and brand-name references ensure that the reader feels at home in King's fictional world, however fantastic it might be, and the anticipation of future horrors

⁵²⁷ Chantal Lapeyre-Desmaison, (2008), « L'Écriture, une expérience de l'horreur : *La part des ténèbres* et *Misery* ». In Guy Astic et Jean Marigny (comp.), *op. cit.*, p. 26.

⁵²⁸ Stephen King, *Misery*, *op. cit.*, p. 106-107.

is embedded in innocently realistic settings and seemingly true-to-life characters. [...] Evidently his attitude would please Stanley Fish and be compatible to his notion of "interpretative communities." [...] Interpretative communities can be applied to King and his Constant Readers in the sense that in close interaction with his audience the writer is able to produce texts that meet the audience's expectations.⁵²⁹

Ainsi, alors que Wilkes espère certains développements, tout en ne tentant pas d'imposer sa volonté à Sheldon, le Fidèle Lecteur, pour sa part, partage une forte complicité avec King, au point de constituer une communauté interprétative, au sens où l'entend Fish. Pourtant, au-delà de cette apparente différence de points de vue, il existe tout de même une certaine ressemblance entre Annie Wilkes, la « Fidèle Lectrice » originale, et le Fidèle Lecteur tel qu'on le retrouve dans *DT*. En fait, il serait plus juste de dire que Wilkes représente une certaine forme de Fidèle Lecteur. En effet, à la suite de la demande d'Annie d'obtenir un nouvel épisode de « Misery », Sheldon réfléchit sur la ressemblance entre cette dernière et un groupe particulier de lecteurs.

Each time he had taken a year or two off to write one of the other novels [...] he had received a flood of protesting letters from these women, many of whom signed themselves "your number-one fan." The tone of these letters varied from bewilderment (that always hurt the most, somehow), to reproach, to outright anger, but the message was always the same: *It wasn't what I expected, it wasn't what I wanted. Please go back to Misery. I want to know what Misery is doing!* He could write a modern *Under the Volcano*, *Tess of the d'Urbervilles*, *The Sound and the Fury*; it wouldn't matter. They would still want Misery, Misery, Misery.⁵³⁰

Le point d'intérêt de cet extrait est moins le ton des différentes lettres, que l'attitude revendicatrice de ces « number-one-fans », qui semble profondément choquer Sheldon. Mais est-ce vraiment l'écrivain fictif qui n'apprécie pas ce genre d'attitude ? Un passage des « Pages from a Writer's Journal », à la fin de *DT6*, tend à prouver qu'il s'agit peut-être d'un point de vue kingsien. Alors qu'il revient sur l'écriture de *DT3*, particulièrement sur la finale

⁵²⁹ Heidi Stengell, *op. cit.*, p. 6.

⁵³⁰ Stephen King, *Misery*, *op. cit.*, p. 28. C'est l'auteur qui souligne.

en suspens où Roland et ses compagnons sont engagés dans un duel de devinettes avec Blaine, le monorail psychotique, le Stephen King fictif de *DT6* songe avec découragement aux réactions de ses lecteurs.

For the time being I'm tired of Roland and his ka-tet. I think it may be awhile before I get back to them again, although the fans are going to howl their heads off about that cliffhanger ending on the train out of Lud. Mark my words. I'm glad I wrote it, though, and to me the ending seems just right. In many ways, Waste Lands feels like the high point of my "make-believe life."⁵³¹

Évidemment, la suite des choses donne raison au King fictif, puisque l'entrée suivante dans son journal on trouve la copie d'une lettre qu'il a reçue, à la suite de la publication de *DT3*.

Letter follows from John T. Spier, of Lawrence, Kansas :

November 16, 91

Dear Mr. King,

Or should I just cut to the chase and say "Dear Asshole"?

I can't believe I paid such big bucks for a Donald Grant Edition of your GUNSLINGER book The Waste Lands and this is what I got. It had the right title anyway, for it was "a true WASTE."

I mean the story was all right don't get me wrong, great in fact, but how could you "tack on" an ending like that? It wasn't an ending at all but just a case of you getting tired and saying "Oh well, what the fuck, I don't need to strain my brain to write an ending, those slobes who buy my books will swallow anything." [...]

Sincerely yours in criticism,

⁵³¹ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, op. cit., p. 529.

John T. Spier

Lawrence, Kansas⁵³²

Cette fois, contrairement à l'attitude d'Annie Wilkes, le processus créatif de King est remis en question, et le lecteur insiste pour faire connaître son mécontentement envers une décision de l'auteur. Bien que cette lettre représente la portion « colérique » des lettres mentionnées par Sheldon, ce n'est pas la plus pertinente. En effet, le King fictif de *DT6* joint une deuxième lettre, qui correspond davantage au ton des lettres décrites par Sheldon dans *Misery*, à savoir que la lectrice cherche d'abord et avant tout à connaître la suite des aventures de Roland, empêchant de ce fait l'écrivain fictif de poursuivre son activité dans une sphère autre que celle de *DT*.

Letter follows from Mrs. Coretta Vele, of Stowe, Vermont :

March 6th, 1992

Dear Stephen King,

I don't know if this letter will actually reach you but one can always hope. I have read most of your books and have loved them all. I am a 76-yers-young "gramma" from your "sister state" of Vermont, and I especially like your Dark Tower stories. Well, to the point. Last month I went to see a team of Oncologists at Mass General, and they tell me that the brain tumor I have looks to be malignant after all (at 1st they said "Don't worry Coretta its benine"). Now I know you have to do what you have to do, Mr. King, and "follow your muse," but what they're saying is that I will be fortunate to see the 4th of July this year. I guess I've read my last "Dark Tower yarn." So what I'm wondering is, Can you tell me how the Dark Tower story comes out, at least if Roland and his "Ka-Tet" actually get to the Dark Tower? And if so what they find there? I promise not to tell a soul and you will be making a dying woman very happy.

Sincerely,

⁵³² *Ibid.*, p. 529-530.

Coretta Vele

Stowe, Vt.⁵³³

Pourtant, tant dans la première que dans la deuxième lettre, il est impossible d'affirmer être en présence du lecteur comme « incarnation possible de l'horreur », pour reprendre la formule de Lapeyre-Desmaison. Voilà sans doute la meilleure preuve d'une modification des rapports entre auteur et lecteur depuis *Misery*. Toutefois, il demeure évident que le King fictif conserve une relation ambiguë avec ses lecteurs. On retrouve un exemple de cette situation dans les « Pages from a Writer's Journal », lorsque King revient sur la publication de *DT3*.

The Grant edition of *The Waste Lands* is sold out, and the paperback edition is doing very well. I should be happy and guess I am, but I'm still getting a ton of letters about the cliffhanger ending. They fall into 3 major categories : People who are pissed off, people who want to know when the next book in the series is coming out, and pissed-off people who want to know when the next book in the series is coming out.⁵³⁴

Outre les considérations pécuniaires, on sent un réel intérêt de la part du King fictif pour la manière dont ses lecteurs perçoivent son œuvre et, dans ce cas-ci, le cycle de *DT*. On retrouve cette considération dans une nouvelle entrée du « Writer's Journal », faisant suite à la fin de l'écriture de *DT4*, où King revient sur la seconde lettre qu'il a incluse dans son journal. « I think the CRs* (*Constant Readers) are really going to like this one, and not just because it finishes the story of Blaine the Mono. I wonder if the Vermont Gramma with the brain tumor is still alive? I s'poze (sic) not, but if she was, I'd be happy to send her a copy...⁵³⁵ » Ce qui pourrait passer pour un brusque changement d'attitude de la part de King révèle plutôt une part fondamentale de sa relation avec le lecteur, et plus particulièrement avec le *Fidèle Lecteur*, à savoir la reconnaissance de sa nécessaire présence.

⁵³³ *Ibid.*, p. 530-531.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 532.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 536-537.

Comme le fait remarquer Sheldon, alors qu'il décide de terminer *Misery's Return*, malgré la menace sous-jacente que représente Annie Wilkes, « A person might as well not write a book at all, if there's no one around to read it.⁵³⁶ » Cette phrase dont on retrouve certains échos dans la dédicace de *DT7*, adressée au Fidèle Lecteur, insiste sur le lien qui unit King à son Fidèle Lecteur. Sans ce dernier, il ne sert à rien de continuer à écrire, puisque le fait d'écrire présuppose une forme de communication, même si cette dernière s'effectue de manière temporellement décalée et à sens unique. Comme le rappelle Stengell, « No doubt King's deep-seated respect for his Constant Reader contributes to his success as a writer.⁵³⁷ » Toutefois, ce respect du Fidèle Lecteur, de même que le besoin d'un tel interlocuteur de la part de King ne signifient pas que ce dernier est prêt à tout pardonner à son lecteur.

En effet, dans la Coda de *DT7*, alors que King semble cesser sa narration après la réunion de Susannah avec Eddie et Jake, il s'en prend aux lecteurs qui pourraient exiger de suivre Roland dans son ascension de la Tour Sombre. Selon lui, ils sont « [...] the cruel ones who deny the Grey Havens, where tired characters go to rest.⁵³⁸ » Ce jugement sévère donne à voir une autre part fondamentale de la relation unissant King à son Fidèle Lecteur, même si celle-ci s'avère « négative », comparativement au respect qui unit les deux parties et qui correspond à la première caractéristique de ce lien. Il s'agit de l'importance de l'auteur et de sa « mainmise » sur l'acte de création. En effet, bien que le Fidèle Lecteur joue un rôle clé, en ce sens qu'il représente le « réceptacle » de l'œuvre kingsienne, en plus de constituer le public idéal⁵³⁹, il reste que King est la seule force créatrice derrière *DT*. Comme le mentionne McAleer, « King reminds readers that not even death or removal of the author would allow for readers to take over their own readership of King's fiction because the pulls and designs of Stephen King as an author are ubiquitous and anything but negligible.⁵⁴⁰ » Ainsi, il ne faut

⁵³⁶ Stephen King, *Misery*, *op. cit.*, p. 174.

⁵³⁷ Heidi Stengell, *op. cit.*, p. 6.

⁵³⁸ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, *op. cit.*, p. 1015

⁵³⁹ Nous choisissons volontairement de ne pas utiliser l'expression « Lecteur Modèle » d'Eco, ou toute autre formulation pouvant se rattacher avec l'un des théoriciens de la lecture, puisqu'il ne s'agit pas de ce type de figure.

⁵⁴⁰ Patrick McAleer, *op. cit.*, p. 145.

pas considérer la remarque de King à propos des lecteurs cruels comme un reproche généralisé, mais comme une mise en garde à propos des limites des capacités (voire de la fonction) du lecteur.

En effet, au-delà de ce rappel, King se montre bon joueur à l'égard du lecteur, particulièrement dans *DT*. Comme le fait remarquer Vincent, plusieurs épisodes rencontrés à travers *DT* montrent bien que « King wraps his arm around the reader's shoulder and personally shows him events of incredible import.⁵⁴¹ » Bien qu'il tienne à présenter à son lecteur les événements les plus importants de *DT*, il reste que King ne lui donne pas tout et ce dernier doit travailler afin de retirer le plus d'informations possible de sa lecture. Une telle entreprise ne peut réussir lors d'une première lecture, surtout si elle est basée sur une régie de la *progression*. Ainsi, la question de la relecture réapparaît, mais sous un angle nouveau. En effet, nous ne cherchons plus à démontrer le passage à une *lecture en compréhension*, qui nécessite implicitement plusieurs lectures, mais plutôt à nous intéresser à la question du plaisir de la lecture, non pas celui associé à une *lecture en progression*, mais bien à un autre plaisir, plus particulier, que nous tenterons de définir. Toutefois, avant de nous intéresser à cette problématique, il nous reste un dernier exemple de relecture à étudier, soit celui des « romans satellites » qui gravitent autour de *DT*, pour reprendre la métaphore du système solaire proposée par King. En effet, ceux-ci prennent, à travers une relecture teintée par la perspective de *DT*, une signification nouvelle qui transcende l'histoire racontée dans le roman unique pour venir se greffer à la tapisserie beaucoup plus large et complexe de *DT*. Comme nous l'avons mentionné au second chapitre, le paratexte de *DT7* propose une liste des œuvres de King, en surlignant en caractères gras celles qui sont liées, de près ou de loin, à *DT*. Rappelons la liste de ces dernières : *'Salem's Lot* ; *The Stand* ; *The Talisman* (écrit en collaboration avec Peter Straub) ; *It* ; *The Eyes of the Dragon* ; *Insomnia* ; *Rose Madder* ; *Desperation* ; *Bag of Bones* ; *Black House* (la suite de *The Talisman*, également écrit en collaboration avec Peter Straub) ; *From a Buick 8* ; *The Regulators* ; *Skeleton Crew* (recueil de nouvelles) ; *Hearts in Atlantis* (recueil de nouvelles) et *Everything's Eventual* (recueil de

⁵⁴¹ Bev Vincent, *op. cit.*, p. 306.

nouvelles). Plutôt que de recenser toutes les références à *DT* contenues dans chacune de ces œuvres, nous avons préféré en étudier deux, mais de manière beaucoup plus approfondie. Il s'agit d'*Insomnia*, publié en 1994 et *Black House*, publié en 2001.

5.2 *Insomnia* et *Black House* : romans à part entière, ou appendices de *The Dark Tower* ?

Le choix de ces deux romans est loin d'être arbitraire. Au-delà de l'aspect pratique, qui fait en sorte qu'il est impossible de traiter d'une quinzaine d'œuvres supplémentaires, il y a d'autres raisons, liées à la relecture et à *DT*, qui justifient leur étude approfondie. Dans le cas d'*Insomnia*, c'est King qui incite le Fidèle Lecteur à revoir le roman, puisque la Tet Corporation le présente comme étant le roman le plus important en lien avec *DT*, lors de leur rencontre avec Roland dans *DT7*.

"If King ever wrote a key-stone *book*, Roland – outside the Dark Tower series itself, I mean – we think it must be this one. [...] The gunslinger opened the clasp and pulled out an extremely thick volume with a cover of red and white. There was no picture on it, only Stephen King's name and a single word. [...] "What is this word?" Roland asked, tapping the title. "*Insomnia*," Nancy said. [...] "Why do you give me the book?" "Because the story hinges on the Dark Tower," [...]"⁵⁴²

En plus d'être présenté comme un roman lié à *DT*, *Insomnia* serait également l'œuvre la plus importante du corpus kingsien, en dehors de *DT*. Ainsi, lorsque Roland s'interroge sur la possibilité qu'*Insomnia* soit « a book the Servants of the King might have neglected because it wasn't part of the "Dark Tower Cycle" [...] »⁵⁴³, il s'agit d'un clin d'œil de la part de King au Fidèle Lecteur qui n'aurait pas compris l'importance du roman dans l'univers de *DT*. En ce qui concerne *Black House*, le lien est beaucoup plus subtil, et ce n'est qu'à travers la mémoire encyclopédique du Fidèle Lecteur qu'une relation entre ce roman et *DT* peut être

⁵⁴² Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 635.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 637.

établie. En effet, mise à part la présence du titre en caractères gras, il n'y a aucun autre indice relatif à *Black House* tout au long de *DT*⁵⁴⁴. Toutefois, ce roman est, à notre avis, aussi important pour la quête de Roland qu'*Insomnia*. Mais quels sont les liens qui existent entre *Insomnia*, *Black House* et *DT*? Et que peut amener une relecture des deux œuvres tant pour elles-mêmes que pour la compréhension que peut avoir le Fidèle Lecteur de l'univers de *DT*? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre au cours des prochaines pages.

La première piste de réflexion sur la place d'*Insomnia* et de *Black House* provient du fait que les deux romans se positionnent d'emblée dans l'univers de Roland. En effet, à de nombreuses reprises, le Fidèle Lecteur est à même de reconnaître des concepts tirés du mythos de *DT*. Ainsi, la notion de *ka*, qui occupe une place importante dans la philosophie de Roland, se retrouve dans les deux romans. Dans *Insomnia*, Lachésis, l'un des deux responsables de l'insomnie de Ralph Roberts, répond à ce dernier au sujet du libre arbitre : « *It's simply that what you call freedom of choice is part of what we call ka, the great wheel of being.* »⁵⁴⁵ Dans *Black House*⁵⁴⁶, c'est Parkus, le mentor de Jack, qui mentionne à ce dernier que « *"We've all been swallowed," [...] "We're in the belly of the beast, like it or not. It's ka, which is destiny and fate."* »⁵⁴⁷ Ces références relient *Insomnia* et *Black House* à *DT* en plus d'orienter la contribution de ces deux œuvres au cycle de *DT*. En effet, ce que Ralph Roberts et Jack Sawyer sont appelés à faire dans leur roman respectif s'inscrit dans un schéma plus grand que leur simple aventure, comme nous le verrons plus loin.

⁵⁴⁴ En fait, il y a peut-être une mention à *Black House* dans *DT*, lors de la visite de Roland et ses compagnons dans le terrain vague où pousse la rose. Parmi les visions que celle-ci transmet, Eddie aperçoit « [...] four men rescue a little boy from a monster whose entire head seemed to consist of a single eye. » Stephen King, *The Dark Tower V: Wolves of the Calla*, op. cit., p. 249. Le problème, c'est que le monstre qui retient Tyler Marshall prisonnier n'a pas une tête qui est entièrement constituée d'un œil. Toutefois, mentionnons que Jack Sawyer est accompagné de trois amis lors de sa confrontation avec M. Munshum, qui est tout de même un monstre avec un seul œil. S'agit-il ici du même événement relaté d'une manière légèrement différente d'un roman à l'autre? Bien que nous le croyions, il n'y a pas de preuves nous permettant de l'affirmer avec certitude.

⁵⁴⁵ Stephen King, 1995, *Insomnia*, New York, Signet, p. 393.

⁵⁴⁶ Notons que le titre est très proche de celui de *The Dark Tower* : ainsi, les deux paires formées de « black »/« dark » et de « house »/« tower » font partie du même champ sémantique, dénotant une parenté plus ou moins assumée.

⁵⁴⁷ Stephen King et Peter Straub, 2001, *Black House*, New York, Ballantine Book, p. 464.

Si la notion de *ka*, chère à Roland, est présente tant dans *Insomnia* que dans *Black House*, il y a un autre élément qui dirige le Fidèle Lecteur vers *DT*. En effet, on retrouve dans les deux des mentions d'une mystérieuse Tour Sombre. Dans le premier cas, Parkus mentionne à Jack que l'affaire du Fisherman est « [...] more than murder. Much more. » [...] "This business concerns the Dark Tower," [...] ⁵⁴⁸ » Dans le second, c'est Clotho qui tente d'expliquer la nature de l'existence à Ralph. Ce faisant, il tente de lui transmettre une image, qui s'avère bien différente de celle recherchée.

Try to think of life as a kind of building, Ralph – what you would call a skyscraper. [...] Except that wasn't quite what Clotho was thinking of, Ralph discovered. For one flickering moment he seemed to catch an image from the mind of the other, one he found both exciting and disturbing: an enormous tower constructed of dark and sooty stone, standing in a field of red roses. Slit windows twisted up its sides in a brooding spiral. Then it was gone. ⁵⁴⁹

En ajoutant les mentions de la Tour Sombre à celles du *ka*, le Fidèle Lecteur est amené à réaliser à quel point ces deux romans sont liés à *DT*. En fait, comme le mentionne avec justesse Bev Vincent, « the Dark Tower is the nexus of all universes, an axle around which infinite realities rotate. In the Stephen King universe, the Dark Tower series is the axle around which his myriad fictional realities rotate. ⁵⁵⁰ » Si la Tour Sombre et le *ka* sont présents dans d'autres romans que ceux du cycle de *DT*, se pourrait-il que d'autres éléments cruciaux de *DT* le soient aussi ? La réponse est positive, et le dernier point commun entre les trois œuvres que nous voulons mettre de l'avant est lui aussi lié à l'importance d'*Insomnia* et de *Black House* dans la quête de Roland et le mythos de *DT*.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 464-465

⁵⁴⁹ Stephen King, *Insomnia*, *op. cit.*, p. 385.

⁵⁵⁰ Bev Vincent, *op. cit.*, p. 195-196.

Alors qu'Ed Deepneau, voisin et ami de Ralph, est convaincu que ses ennemis travaillent « with the Crimson King himself!⁵⁵¹ », Judy Marshall, la mère de Tyler, affirme, lors d'une transe quasi hypnotique, avoir vu « [...] the eye again," [...] "It's a red eye. *His* eye. Eye of the King." [...] "Eye of the King," she repeats [...] Abbalah-doon, the Crimson King!⁵⁵² » Ainsi, le Crimson King, la némésis de Roland qui cherche par tous les moyens à faire tomber la Tour Sombre, étend son influence en dehors de *DT*. L'importance de cette situation est soulignée dans *DT7*, lorsque Roland obtient une copie d'*Insomnia* de la part de la Tet Corporation. Nancy Deepneau mentionne que le roman parle d'Ed Deepneau,

[...] a lunatic who falls under the power of the Crimson King. He attempts to turn an airplane into a bomb and crash it into a building, killing thousands of people." [...] Roland was looking intently at Aaron Deepneau's grand-niece. "The Crimson King is mentioned in here? By *actual name*?"⁵⁵³

Alors que la surprise de Roland est tout à fait compréhensible, le Fidèle Lecteur, pour sa part, devrait au moins se souvenir des mentions faites au Crimson King dans *Insomnia* et *Black House*. Toutefois, il se peut fort bien que celui-ci soit victime de ce que McAleer nomme le « paradoxe de *DT* ». Selon ce dernier, « the paradox of Stephen King's serial novel is that texts which both precede and come after the Dark Tower series become subject to re-contextualization and acquire new meanings via the plot and content written into The Dark Tower.⁵⁵⁴ » Les conséquences d'une telle recontextualisation ne deviennent évidentes, on s'en doute, que lors d'une relecture attentive d'un roman que l'on croyait isolé, ou alors lié au cycle de *DT* de manière indirecte, de par les allusions que nous avons déjà notées à des concepts tirés de l'univers de Roland. Par exemple, dans *Insomnia*, Ralph exige de connaître l'identité de celui qu'il doit sauver de l'attentat planifié par Deepneau. Ce que Clotho et Lachésis lui répondent le laisse sans voix.

⁵⁵¹ Stephen King, *Insomnia*, op. cit., p. 79.

⁵⁵² Stephen King et Peter Straub, *Black House*, op. cit., p. 49-50.

⁵⁵³ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 636. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁵⁴ Patrick McAleer, op. cit., p. 146.

[...] a little boy with blond hair cut in bangs across his forehead and a hook-shaped scar across the bridge of his nose. Ralph placed him at once – the kid from the basement of High Ridge, the one with the bruised mother. [...] He looked disbelievingly at Clotho and Lachesis. [*“Am I understanding? All this has been about that one little boy?”*] [...] [*It’s the north side of the Civic Center that Deepneau’s plane will strike. This little boy will be killed instantly if steps are not taken to prevent it... and that can’t be allowed to happen. This boy must not die before his scheduled time.*] [...] [*If Deepneau fails, the boy will be safe again – he will pass his time quietly until his moment comes and he steps upon the stage to play his brief but crucially important part.*] [*“One life means so much, then?”*] Lachesis : [*Yes. If the child dies, the Tower of all existence will fall, and the consequences of such a fall are beyond your comprehension.*]⁵⁵⁵

Dans le cadre d’une première lecture extensive, le lecteur prend acte des conséquences d’un échec de la part de Ralph et espère donc la réussite de sa mission, sans chercher à aller plus loin. Ce faisant, le lecteur n’effectue que les inférences minimales demandées par le texte, ce qui, on le verra plus loin, a une influence directe sur la compréhension du roman par rapport au cycle de *DT*. Sur la question des inférences et de la lecture-en-progression, Bertrand Gervais spécifie trois points qui nous semblent faire référence au paradoxe de *DT*, tel qu’expliqué par McAleer. Ainsi, pour Gervais,

— Les inférences que font les lecteurs sont liées à leur savoir préalable (de telle sorte qu’en l’absence de ce savoir, les inférences ne sont pas faites).

— Ces inférences prennent (ou peuvent prendre) la forme d’abductions.

— Les lecteurs en progression, c’est-à-dire ceux qui lisent à la recherche d’aventures, ne font pas toutes les inférences souhaitées [...] ⁵⁵⁶

Cela signifie que, lors de sa première lecture d’*Insomnia*, le lecteur ne cherche qu’à savoir si la « quête » de Ralph est une réussite ou un échec, sans chercher à savoir s’il y a des conséquences subséquentes dans le corpus kingsien et, le cas échéant, quelles sont ces

⁵⁵⁵ Stephen King, *Insomnia*, op. cit., p. 574-576.

⁵⁵⁶ Bertrand Gervais, *À l’écoute de la lecture*, op. cit., p. 36.

conséquences. La même situation se produit lors de la première lecture de *Black House*, quand Jack comprend la véritable nature de sa mission.

The kids he killed, that's bad enough. The kids he *might* kill if he's let to go on, that's worse. But the one he's got..." Speedy leans forward, dark eyes blazing in his dark face. "That boy has got to be brought back, and *soon*. If you can't get him back, you got to kill him yourself, little as I like to think of it. Because he's a Breaker. A powerful one. One more might be all he needs to take it down." "Who might need?" Jake asks. "The Crimson King." "And what is it this Crimson King wants to take down?" [...] The phone's beside the bed and there's a pad beside the phone. There's a note written on the pad. [...] At some point in his dream, he wrote this note in his dead mother's handwriting.

The Tower. The Beams. If the Beams are broken, Jacky-boy,

If the Beams are broken, and the Tower falls

There's no more.⁵⁵⁷

Là encore, une lecture extensive ne cherche qu'à connaître l'issue du combat mené par Jack pour retrouver Tyler Marshall avant que ce dernier ne puisse être mis au service du Crimson King. Mais, dès qu'une lecture intensive est amorcée, le Fidèle Lecteur est en mesure d'effectuer des inférences, à la fois à partir d'*Insomnia* et *Black House*, vers *DT*, mais également *entre* les deux romans. Ainsi, tant Ralph que Jack doivent sauver un jeune garçon de l'influence du Crimson King. Alors que dans *Insomnia* ce dernier cherche à tuer Patrick Danville avant que celui-ci ne puisse jouer son rôle, dans *Black House*, il cherche plutôt à utiliser Tyler Marshall pour parvenir à ses fins. Dès que le Fidèle Lecteur entame sa relecture d'*Insomnia* et de *Black House* à travers le prisme de *DT*, certains détails prennent une tout autre importance dans le grand ordre des choses. Par exemple, lorsque Ralph demande à Clotho et Lachésis :

⁵⁵⁷ Stephen King et Peter Straub, *Black House*, *op. cit.*, p. 202 et 204.

Is your boy safe?"] Clotho, smiling and clearly relieved : [Yes. Can't you feel it? Eighteen years from now, just before his death⁵⁵⁸, the boy is going to save the lives of two men who would otherwise die⁵⁵⁹... and one of those men must not die, if the balance between the Random and the Purpose is to be maintained.]⁵⁶⁰

En lisant la réponse de Clotho, le Fidèle Lecteur est alors en mesure de comprendre l'importance que pouvait avoir Patrick Danville, puisque dans *DT7*, c'est lui qui permet à Roland d'entrer dans la Tour Sombre, en effaçant littéralement de la réalité le Crimson King.

There was no question it would work. From the moment Patrick first touched the eraser to his drawing [...] the Crimson King began to scream in fresh pain and horror from his balcony redoubt. And in *understanding*. Patrick hesitated, looking at Roland for confirmation, and Roland nodded. "Aye, Patrick. His time has come and you're to be his executioner. Go on with it." [...] The mute boy erased the full, sensuous mouth from within its foam of beard, and as he did it, the screams first grew muffled and then ceased. In the end Patrick erased everything but the eyes, and these the remaining bit of rubber would not even blur. [...] And so he cast it away and showed the gunslinger what remained : two malevolent blood-red orbs floating three-quarters of the way up the page. All the rest of him was gone.⁵⁶¹

Au vu de cet épisode, le Fidèle Lecteur comprend l'importance de sauver le jeune Patrick Danville au cours d'*Insomnia*. Surtout lorsque le potentiel de ce dernier est mis de l'avant. En effet, lorsqu'il se retrouve à la conférence de Susan Day avec sa mère, il délaisse

⁵⁵⁸ Notons que dans *DT7*, King semble chercher à corriger une erreur de continuité au sujet de Patrick. En effet, Marian Carver, l'un des membres de la Tet Corporation, mentionne à Roland, à propos d'*Insomnia*, « "According to the story King tells in *Insomnia* [...] Patrick Danville dies as a young man. But that may not be true. Do you understand?" [...] "When you find Patrick Danville – or when he finds you – he may be the child described in this book," Nancy said, "or he could be as old as Uncle Mose." » Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 639.

⁵⁵⁹ Ironiquement, une deuxième erreur de continuité existe au sujet de Patrick Danville et celle-ci n'est pas corrigée dans *DT7*. En effet, Danville devrait sauver la vie de deux hommes. Même si Roland est sans contredit l'un d'eux, l'autre personne censée être sauvée par Danville n'est jamais mentionnée. Il s'agit probablement de la seule fois où le Fidèle Lecteur est en mesure de prendre King en défaut (bien que la description potentiellement erronée de M. Munshum dans *DT5* soit également problématique).

⁵⁶⁰ Stephen King, *Insomnia*, op. cit., p. 620.

⁵⁶¹ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 994.

le coloriage de son dessin pour se concentrer sur une œuvre de son choix, qu'il exécute au dos de l'image originale. Ce dessin représente une tour de pierres noires entourée d'un champ de roses d'un rouge éclatant. Sur l'un des côtés du dessin se trouve un homme portant des jeans délavés avec une paire d'étuis à pistolets sur les hanches. Tout en haut de la tour, sur le plus haut balcon, un homme portant une robe rouge regarde le pistolero avec un mélange de peur et de haine. Ses mains, recourbées sur le parapet semblent aussi être rouges. Lorsque la mère de Patrick lui demande qui est ce petit personnage gardant jalousement la tour, il lui répond que c'est le Crimson King. Mais lorsqu'elle lui demande qui est l'homme avec les pistolets, elle n'entend pas sa réponse, qui est noyée sous les acclamations de la foule, saluant l'arrivée de Susan Day sur la scène. La réponse de Patrick est pourtant des plus importantes. En effet, il s'agit de Roland, qui apparaît parfois dans les rêves du petit garçon et qui, selon ce dernier, est également un roi.⁵⁶²

En plus de mettre le talent particulier de Patrick en évidence, cet échange permet de mentionner la situation du Crimson King, avant même que Roland n'ait atteint la Tour Sombre. Ce dernier point est confirmé dans *DT7*, lorsque la Tet Corporation mentionne le contenu du dessin de Patrick.

Roland started in his seat. "The *top* ? Imprisoned at the *top*?" [...] King's references to the Dark Tower are almost always masked, and sometimes mean nothing at all." [...] "But obviously you don't think this entire book is a false trail, or you would not want to give it to me." [...] "But that doesn't mean the Crimson King is necessarily imprisoned at the *top* of the Tower. Although I suppose it might." Roland thought of his own belief that the Red King was locked out of the Tower, on a kind of balcony. Was it a genuine intuition, or just something he wanted to believe?⁵⁶³

Ce passage établit l'existence d'un lien de nature indéterminée entre Roland et Patrick Danville. Ce dessin confirme l'impression de Roland concernant le Crimson King, et,

⁵⁶² Stephen King, *Insomnia*, op. cit., p. 613-615.

⁵⁶³ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 638.

lorsqu'il devient clair que Patrick et sa mère sont en sécurité, il semble que Roland en soit indirectement conscient.

Three minutes later they exited into the fireshot night perfectly unscathed, and upon all levels of the universe, matters both Random and Purposeful resumed their ordained courses. Worlds which had trembled for a moment in their orbits now steadied, and in one of those worlds, in a desert that was the apotheosis of all deserts, a man named Roland turned over in his bedroll and slept easily once again beneath the alien constellations.⁵⁶⁴

Cet extrait montre à la fois l'importance d'*Insomnia* au sein du mythos de *DT*, mais également ce que nous expliquions au sujet des trois caractéristiques propres aux inférences dans une situation de lecture extensive. En effet, ce n'est qu'après avoir lu *DT* et lors de la relecture d'*Insomnia* que le Fidèle Lecteur est en mesure d'établir des liens directs et évidents entre les deux œuvres, confirmant du même coup le paradoxe de McAleer au sujet de *DT*. Sur ce point, il convient de constater que la même situation prévaut dans *Black House*.

Tout comme dans *Insomnia*, le sort de la Tour Sombre est entre les mains d'un jeune garçon qui doit être secouru de l'influence du Crimson King. La différence majeure entre les deux œuvres est que, contrairement à Patrick qui, une fois en sécurité, sera en mesure de venir en aide à Roland dans sa quête, Tyler Marshall a le potentiel de faciliter la destruction des Rayons soutenant la Tour Sombre, participant ainsi aux desseins du Crimson King. Comme l'explique Parkus,

[...] the King has been trying to destroy the Tower and set himself free for time out of mind. Forever mayhap. It's slow work, because the Tower is bound in place by crisscrossing force beams that act on it like guy wires. The Beams have held for millenia, and would hold for millenia to come, but in the last two undred years [...] Over the last two hundred years or so, the abbalah has spent a good part of his time gathering a crew of telepathic slaves. Most of

⁵⁶⁴ Stephen King, *Insomnia*, op. cit., p. 617.

them come from Earth and the Territories. *All* of the telekinetics come from Earth. This collection of slaves – this gulag – is his crowning achievement. We call them Breakers.⁵⁶⁵

Puisque *Black House* fut publié en 2001 et qu'il faut attendre 2004 avant la publication de *DT7*, dans lequel sont racontés la bataille de Roland et son *ka-tet* pour libérer les Breakers d'Algul Siento, ce n'est que lors d'une relecture teintée par *DT* que le Fidèle Lecteur en vient à comprendre le véritable enjeu de *Black House*. Malgré cette nécessité d'une relecture, le lecteur est tout de même mis au courant de l'importance de la quête de Jack.

"You asked how many worlds," Parkus begins. "The answer, in the High Speech, is *da fan* : worlds beyond telling." With one of the blackened sticks he draws a figure eight on its side, which Jack recognizes as the Greek symbol for infinity. "There is a Tower that binds then in place. Think of it as an axle upon which many wheels spins, if you like. And there is an entity that would bring this Tower down. Ram Abbalah." [...] "The Crimson King," he says. "Yes. His physical being is pent in a cell at the top of the Tower, but he has another manifestation, every bit as real, and this lives in Can-tah Abbalah – the Court of the Crimson King." [...] "If he – or it – destroys the Tower, won't that defeat his purpose? Won't he destroy his physical being in the process?" "Just the opposite: he'll set it free to wander what will then be chaos... din-tah... the furnace. Some parts of Mid-World have fallen into that furnace already."⁵⁶⁶

Lors d'une première lecture, l'inférence suggérée au lecteur par cet extrait est que le sort d'un nombre infini d'univers est en jeu et qu'il revient à Jack d'empêcher le Crimson King de parvenir à ses fins. Pour se faire, il doit donc retrouver Tyler Marshall, avant que ce dernier ne puisse être récupéré par M. Munshun, l'émissaire du Crimson King. Cette fois encore, c'est Parkus qui explique le potentiel de Ty et l'importance pour Jack de réussir la quête qui lui est confiée.

⁵⁶⁵ Stephen King et Peter Straub, *Black House*, *op. cit.*, p. 466-467.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 465-466.

Tyler Marshall is, potentially, *one of the two most powerful Breakers in all the history of all the worlds*. [...] we could say that the Breakers are like fire arrows shot over the walls... a new kind of warfare. But Tyler Marshall is no simple fire arrow. He's more like a guided missile. "Or a nuclear weapon."⁵⁶⁷

Le point le plus important de cet extrait, qui complexifie encore davantage la lecture de *Black House*, c'est la mention d'un autre Breaker aussi puissant que Tyler. Si rien ne donnait suite à cette allusion, le lecteur n'y aurait porté qu'une attention minime, puisque rien ne l'incite à s'intéresser de près au deuxième Breaker, surtout dans le cadre d'une lecture-en-progression. Mais il se trouve que M. Munshun lui-même révèle son identité, lorsqu'il parvient à capturer Tyler. « Don't cry little Ty. You'll make new friends. The Chief Breaker, for instance. All the boys like the Chief Breaker. His name is Mr. Brautigan. Perhaps he'll tell you tales of his many escapes.⁵⁶⁸ » Ce simple commentaire vient bouleverser la relation que *Black House* entretient avec le mythos de *DT*. En effet, la mention de Brautigan renvoie à la fois à *Hearts in Atlantis*, roman publié en 1999, soit deux ans avant *Black House*, mais également à *DT7*, publié cette fois trois ans après *Black House*, où l'on retrouve Ted Brautigan et où ce dernier raconte l'une de ses tentatives d'évasion. Évidemment, le lien entre *Black House* et *DT7* ne devient évident qu'à la lecture de ce dernier, et encore faut-il se souvenir de sa première lecture de *Black House* pour être en mesure de faire le lien entre les deux.

La mention de Brautigan a également pour effet de changer le rapport qu'entretient le Fidèle Lecteur avec *Black House*, à la fois en lien avec *DT*, et en comparaison d'*Insomnia*. En effet, si ce dernier est mentionné dans *DT7* comme LE roman de King le plus important en dehors de *DT*, *Black House* apparaissait plutôt comme un roman « secondaire ». La situation change lorsqu'on relit *Black House* en lien avec *DT*, et qu'on remet en perspective certaines affirmations de Parkus et de Charles Burnside, le ravisseur de Tyler Marshall. Par exemple, lorsque Burnside explique à Tyler ce qu'il adviendra bientôt de lui, il mentionne

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 471. Nous soulignons.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 624.

que « Mr. Munshun's gone to get the mono. The End-World mono. Once there were two others. Patricia... and Blaine. They're gone. Went crazy. Committed suicide.»⁵⁶⁹ » Cette affirmation établit un lien direct entre le monde de *Black House*⁵⁷⁰ et celui de la Tour Sombre et elle renvoie à ce que le Fidèle Lecteur a lu dans *DT3* et *DT4*, au sujet de Blaine et Patricia, les deux monos « intelligents ». Toutefois, le commentaire le plus important demeure celui de Parkus, lorsqu'il explique à Jack que

“The job of protecting the Tower and the Beams has always belonged to the ancient war guild of Gilead, called gunslingers in this world and many others. They also generated a powerful psychic force, Jack, one fully capable of countering the Crimson King's Breakers, but –” “The gunslingers are all gone save for one,” Sophie says, looking at the big pistol on Parkus's hip. [...] there's more than one.” “I thought Roland was the last. So the stories say.” “He has made at least three others,” Parkus tells her. “I've no idea how that can be possible, but I believe it to be true. If Roland were still alone, the Breakers would have toppled the Tower long since. But with the force of these others added to his –”⁵⁷¹

Bien que la mention de Gilead et des « gunslingers » montre le rapport étroit entre *Black House* et *DT*, c'est le commentaire de Parkus à propos de Roland et des trois nouveaux « gunslingers » qui nous semble le plus prometteur. Cette information renvoie aux quatre premiers tomes de *DT*, un peu à la manière de la mention à Blaine et Patricia, mais avec des implications beaucoup plus importantes. Bien que Parkus semble jouer un rôle important dans les territoires (Sophie est convaincue qu'il est un « gunslinger », tout comme Roland), il demeure un personnage secondaire, tant dans *The Talisman* que dans *Black House*, endossant une fonction de mentor et d'adjutant pour Jack Sawyer, le protagoniste des deux romans. Toutefois, c'est sa connaissance de ce qui se déroule dans les Territoires (et dans l'ensemble de Mid-World) qui nous intéresse. Le fait que Parkus soit au courant de l'arrivée de Jake, Eddie et Susannah (même s'il ne connaît pas leur nom), ainsi que de leur entraînement pour

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 591.

⁵⁷⁰ Et de celui de *The Talisman*, dont *Black House* est la suite, puisque les deux romans mettent en scène ce que Jack Sawyer appelle « les Territoires » et qui semble constituer une région mitoyenne de Mid-World, où se déroule la quête de Roland.

⁵⁷¹ Stephen King et Peter Straub, *Black House*, *op. cit.*, p. 468. Nous soulignons.

devenir de nouveaux « gunslingers » prouve que *Black House* et *DT* sont liés d'une manière beaucoup plus fondamentale qu'on aurait pu le croire lors d'une simple lecture extensive. Ceci nous conduit au dernier point unissant *Insomnia*, *Black House* et *DT*, à savoir la subordination de l'intrigue des deux premiers romans à l'histoire plus large du cycle de *DT*.

En fait, la relecture d'*Insomnia* et de *Black House* à travers le prisme de *DT* permet au Fidèle Lecteur de remarquer à quel point les deux romans proposent une problématique semblable. En effet, dans les deux cas, un protagoniste est appelé à sauver un jeune garçon de l'influence du Crimson King, dans le but d'empêcher ce dernier de détruire les derniers Rayons soutenant la Tour Sombre. Nous avons démontré de quelle manière les deux enfants étaient primordiaux pour la quête de Roland. Mais ce sur quoi nous n'avons pas eu l'occasion d'insister, c'est à quel point les épreuves traversées par Ralph et Jack n'étaient qu'un prétexte menant au sauvetage de ces enfants. Dans le cas de Ralph, deux créatures provenant d'un niveau supérieur de la Tour Sombre ont provoqué son insomnie qui a, à son tour, mené à une perception élargie de la réalité, afin qu'il soit en mesure de s'opposer aux projets d'Ed Deepneau. Mais cette confrontation ne survient qu'à la toute fin du roman, puisqu'auparavant, Clotho et Lachésis font tout pour maintenir Ralph (et Lois Chase, l'autre protagoniste du roman) loin de Deepneau, l'obligeant même à sauver Patrick Danville une deuxième fois⁵⁷². Ainsi, de coïncidences en manipulations, Ralph est amené graduellement à réaliser la véritable portée de sa mission, qui ne concerne qu'un seul garçon, alors que des milliers de vies sont en danger en cas de réussite de la part de Deepneau.

En ce qui concerne Jack, le parcours est tout aussi tortueux, bien que pour des raisons différentes. En effet, alors que Ralph et Lois ont été choisis pour leur force de caractère, Jack était, pour sa part, la personne toute désignée, puisqu'il connaît l'existence des Territoires, pour y avoir voyagé durant son enfance, et il conserve une partie des pouvoirs du Talisman,

⁵⁷² Bien que, chronologiquement parlant, il s'agisse de la première fois, puisqu'il fait partie des femmes et des enfants risquant de mourir asphyxiés dans l'incendie de la maison de campagne accueillant des femmes battues, où s'était réfugiée Nancy Deepneau, la femme d'Ed.

objet magique qui constituait le but ultime de sa quête précédente dans *The Talisman*. Ces prédispositions ne veulent toutefois pas dire qu'il a immédiatement compris et accepté la quête qui lui était destinée. Au contraire, il a fallu l'intervention de plusieurs personnages secondaires⁵⁷³, ainsi qu'une série d'événements apparemment sans liens entre eux pour que Jack comprenne la véritable portée de sa quête. Lors de sa relecture d'*Insomnia* et de *Black House* teintée par la lecture de *DT*, le Fidèle Lecteur est amené à comprendre de quelle manière la quête de Ralph et celle de Jack servent de tremplin pour celle de Roland. En fait, comme le mentionnent avec justesse Lois Gresh et Robert Weinberg,

Stephen King's Dark Tower series represents the author's effort to tie all (or as much) of his work as possible into one consistent universe, where the various individual stories are related by characters, scenery, and sometimes plot. [...] a song sung by a minor character in a King novel later turns out to have a much more important role in another part of the epic. In that manner, the Dark Tower series is central to all of King's writing and can be thought of as the story that unifies his work into one gigantic mythos. Thus, the individual stories combine to form a gigantic tapestry that portrays one huge epic and takes place in many different locations over many different times. At the center of this tapestry, in a field surrounded by red roses, stands a Dark Tower.⁵⁷⁴

Voilà d'où provient le plaisir ressenti par le Fidèle Lecteur lors de sa relecture : de cette révélation au sujet d'un roman qui cesse d'être une œuvre unique et indépendante pour devenir un motif dans une intrigue beaucoup plus vaste, plus riche et infiniment plus complexe. Ainsi, loin d'apparaître superflus et réduits, les cheminements de Ralph Roberts dans *Insomnia* et de Jack Sawyer dans *Black House* ressortent grandis de cette relecture. Le Fidèle Lecteur y gagne un sentiment de complétude, puisqu'une autre pièce du puzzle tombe en place. Et il en vient à réaliser ce que signifie le commentaire de Dorrance Marsteller, un ami de Ralph, à propos de son implication dans le sauvetage de Patrick Danville. « "We are all bound together by the Purpose," Dorrance said abruptly. "That's ka-tet, which means one

⁵⁷³ On pense entre autres à Parkus et Sophie, du côté des Territoires, mais également à Henry Leyden et à Dale Gilbertson, à French Landing.

⁵⁷⁴ Lois. H. Gresh et Robert Weinberg, 2007, *The science of Stephen King*, Hoboken (É.-U.), John Wiley and Sons Inc., p. 142-143.

made of many.⁵⁷⁵ » Au-delà de la signification principale du *ka-tet*, qui représente un groupe d'individus réunis par le destin, il est tout à fait possible d'y voir une métaphore de l'œuvre kingsienne, qui forme elle aussi un *ka-tet*, centré sur la Tour Sombre et sur la nécessité de sa sauvegarde, et ce, à n'importe quel prix. C'est à cette conclusion que le Fidèle Lecteur est conduit lors de sa relecture d'*Insomnia* et de *Black House*.

C'est peut-être dans cette optique qu'il faut considérer le sacrifice (volontaire dans le cas de Ralph et involontaire dans celui de Jack) des deux protagonistes. En effet, aucun des deux ne survit⁵⁷⁶ à sa confrontation avec le Crimson King. Mais le Fidèle Lecteur peut se consoler en apprenant le rôle qu'ils ont joué dans la réussite, partielle il faut en convenir, de la quête de Roland. Et une bonne part du plaisir de la relecture vient de cette compréhension accrue des véritables enjeux derrière une grande partie du corpus kingsien.

Si, dans les chapitres précédents, nous avons abondamment traité de la question de la lecture, et que nous y ajoutons la notion de plaisir de lecture, il reste que nous avons évité d'aborder celle de l'écriture, qui représente l'envers indissociable de la lecture. C'est pourquoi nous avons choisi de nous intéresser de plus près au rapport qu'entretient King avec l'écriture, tant à travers les traces qu'on retrouve dans le texte même de *DT* que dans son paratexte. Mais puisque nous souhaitons aborder la question de la relecture, il nous semble pertinent d'étudier d'abord celle de la réécriture, en nous penchant sur *DTI*, qui constitue le seul exemple véritable de réécriture dans l'ensemble de l'œuvre kingsienne. De cette manière, notre étude de *DT* n'en sera que plus complète, et nous serons beaucoup plus à même de comprendre et d'interpréter les différents mécanismes mis en place par King tout au long de *DT* et dont le Fidèle Lecteur en est le destinataire évident.

⁵⁷⁵ Stephen King, *Insomnia*, op. cit., p. 491.

⁵⁷⁶ Bien que Jack soit finalement sauvé par Parkus et par la magie du Talisman qui demeure encore en lui, il lui sera pour toujours impossible de retourner dans « sa » réalité, sous peine de mourir immédiatement des suites de sa blessure. Cette situation constitue donc un véritable sacrifice.

5.3 De Shéhérazade à Pirandello : le rapport de King à l'écriture

Nul besoin d'être un Fidèle Lecteur pour savoir que l'écriture est une problématique centrale dans l'œuvre kingsienne. En effet, de nombreux romans mettent en scène des écrivains⁵⁷⁷ et King a également publié *On Writing: A Memoir of the Craft*, un essai autobiographique portant à la fois sur l'écriture en général et sur sa propre pratique en particulier. En fait, comme le mentionne Anne Besson, « La part réflexive de l'œuvre de King est ancienne, et porte depuis toujours la marque d'une réflexion angoissée sur la position de l'écrivain, sur le faible contrôle que lui confère son rôle sur sa propre fiction.⁵⁷⁸ » Cette situation nous apparaît être mise en évidence dans les « Pages from a Writer's Journal », à la fin de *DT6* et dans la « Coda », qui vient tout juste avant la conclusion de *DT7*. Toutefois, cela ne veut pas dire que nous ne ferons pas intervenir l'ensemble du texte de *DT*, si cela s'avère nécessaire.

Ainsi, le premier indice de l'importance de l'écriture dans *DT* ne se situe ni dans *DT6*, ni dans *DT7*. On le retrouve plutôt à la toute fin de la postface de *DT3*, lorsque King annonce

⁵⁷⁷ Dans l'ordre de publication, on retrouve Ben Mears dans *'Salem's Lot* (1975) ; Jack Torrance dans *The Shinning* (1977) ; Gordon « Gordie » Lachance dans « The Body », une nouvelle du recueil *Different Seasons* (1982) ; Richard Hagstrom dans « Word Processor of the Gods », du recueil *Skeleton Crew* (1985) ; Paul (sans nom de famille), Tim Hagens et Reg Thorpe, dans « The Ballad of the Flexible Bullet », du recueil *Skeleton Crew* (1985) ; Bill Denbrough dans *It* (1986) ; Paul Sheldon dans *Misery* (1987) ; Roberta « Bobbi » Anderson dans *The Tommyknockers* (1987) ; Thad Beaumont dans *The Dark Half* (1989) ; Mort Rainey dans « Secret Window, Secret Garden », une novella publiée dans *Four Past Midnight* (1990) ; Bob Jenkins dans « The Langoliers », une novella du recueil *Four Past Midnight* (1990) ; Landry (sans prénom) et Clyde Umney, dans « Umney's Last Case », nouvelle du recueil *Nightmares and Dreamscapes* (1993) ; deux personnages non nommés dans « Dedication », nouvelle du recueil *Nightmares and Dreamscapes* (1993) ; John Edward Marinville, dans *Desperation* (1996) ; John Marinville, dans *The Regulators* (1996) ; Mike Noonan dans *Bag of Bones* (1998) ; Mike Enslin dans « 1408 », nouvelle du recueil *Everything's Eventual* (2003) ; Scott Landon (décédé avant le début du roman) dans *Lisey's Story* (2006) ; John Dykstra et son pseudonyme Rick Hardin, dans « Rest Stop », nouvelle du recueil *Just After Sunset* (2008) ; Tessa Jean, dans « Big Driver », nouvelle du recueil *Full Dark, No Stars* (2010) ; et évidemment, Stephen King dans *The Dark Tower VI : Song of Susannah* (2004) et *The Dark Tower VII : The Dark Tower* (2004).

⁵⁷⁸ Anne Besson, « «La Tour Sombre», un cycle au cœur de l'œuvre ? », dans Guy Astic et Jean Marigny (comp.), *op. cit.*, p. 104.

que « The fourth volume in the tale of the Dark Tower should appear – always assuming the continuation of Constant Writer's life and Constant Reader's interest – in the not-too-distant future.⁵⁷⁹ » Bien que le terme « Constant Writer » ne soit plus utilisé dans *DT* ou dans l'ensemble du paratexte kingsien⁵⁸⁰, il dénote, à notre avis, une véritable réflexion de la part de King sur son rôle d'écrivain. En plus de se poser comme un auteur, il se qualifie de « Fidèle », avec tout ce que ce qualificatif implique, comme nous avons pu le voir au sujet du Lecteur, tout au long de notre thèse. De plus, la question de la survie de l'auteur se pose avec de plus en plus de force à mesure que le lecteur progresse dans *DT*.

Comme le rappelle Besson, la rédaction de *DT* « se trouve dramatisée au fil de ses derniers épisodes, si bien que les péripéties de l'écriture et la difficulté même qui consiste à *finir* ne deviennent rien moins que l'enjeu et la clé de la survie des mondes.⁵⁸¹ » Ce faisant, le sort de Stephen King, ainsi que la continuation de l'écriture de *DT* deviennent des enjeux dramatiques importants. Comme le mentionne Eddie à Roland, lorsque ce dernier se demande si King est immortel, « "I don't think he needs to be immortal. I think all he needs to do is write the right story. Because some stories *do* live forever."⁵⁸² » Ce commentaire de la part d'Eddie rend explicite la thématique centrale de l'écriture dans *DT6* et *DT7*. En fait, il serait plus juste de dire que l'écriture de *DT* fait maintenant partie de la quête de Roland, et que King devient ainsi un membre de son *ka-tet*.

De là l'importance de ce que Susannah entend lorsqu'elle est confinée dans sa tête par Mia, qui a pris le contrôle de son corps.

⁵⁷⁹ Stephen King, *The Dark Tower III : The Waste Lands*, op. cit., p. 589.

⁵⁸⁰ Il faut également noter que, de manière étonnante, le terme n'a pas été traduit en français, contrairement à « Constant Reader », qui lui l'a été.

⁵⁸¹ Anne Besson, « "La Tour Sombre", un cycle au cœur de l'œuvre ? », op. cit., p. 95.

⁵⁸² Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, op. cit., p. 359.

Now it's the voice of David Brinkley, saying that someone named Stephen King was struck and killed by a minivan while walking near his home in Lovell, a small town in western Maine. King was fifty-two, he says, the author of many novels, most notably *The Stand*, *The Shining*, and *'Salem's Lot*.⁵⁸³

Cette information confirme la réponse d'Eddie à Roland au sujet de l'immortalité de King, et elle met l'accent sur la possibilité réelle du décès de King, *avant* qu'il ait pu compléter l'écriture de *DT*. Comme le mentionne Vincent, « While characters may have encountered their own creator in fiction before, the Dark Tower series may be the first to explore the implications of what happens to characters if their creator dies before they reach the end of their story.⁵⁸⁴ » Cette préoccupation ne touche pas seulement King, puisque ses propres personnages prennent conscience de l'importance du romancier dans la poursuite de leur quête. Ainsi,

[...] if Stephen King did not remain alive long enough to write those things into his tale, the key and the turtle would not be there when they were needed. Jake would have been eaten by the Doorkeeper on Dutch Hill... always assuming he got that far, which he probably wouldn't have done. And if he escaped the Dutch Hill monster, he would've been eaten by the Grandfathers – Callahan's Type One vampires – in the Dixie Pig.⁵⁸⁵

Évidemment, la charge dramatique est bien moindre lorsqu'on tient compte du fait que la question de l'écriture de *DT* ne se pose plus, puisque la plus grande menace à laquelle King doit faire face survient dans *DT7*. Et puisque le lecteur a entre ses mains un exemplaire de *DT7*, il semble évident que King a survécu et qu'il a par la suite été en mesure de terminer la rédaction de *DT*. Malgré tout, la question de l'écriture, ainsi que celle de la mort d'un auteur et de son œuvre inachevée demeurent pertinentes. Comme le souligne Besson,

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 294.

⁵⁸⁴ Bev Vincent, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁸⁵ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, *op. cit.*, p. 176.

[...] ce n'est pas seulement pour œuvrer à sa propre statufication que King imagine, entre autres, un comité des meilleurs experts occupés à éplucher ses textes à la recherche d'allusions cryptées à la Tour. C'est aussi la suite logique d'un processus qui se rapproche davantage de la dépossession, de la dépersonnalisation paradoxalement : le sentiment d'être hanté par ses personnages, véritablement possédé par son texte, dont King fait état depuis le tout début de l'aventure de la rédaction de son cycle, prend une dimension très concrète dans la bataille qui s'organise pour permettre ou empêcher la poursuite de la vie du créateur – visité par ses créatures, on l'a dit, sauvé d'un accident mortel tramé par les puissances obscures.⁵⁸⁶

C'est ce double sentiment de hantise et de possession qui ressort de la lecture des « Pages From A Writer's Journal », qui closent *DT6*. Outre certains détails concernant la publication de romans extérieurs au cycle de *DT*⁵⁸⁷, comme la réticence première de King à publier *Pet Semetary*, qu'il trouve beaucoup trop glauque, on y retrouve une réflexion approfondie sur son propre rôle dans l'écriture de *DT*. Au départ, il s'agit de vérifier l'état du manuscrit et la possibilité d'en reprendre le fil.

I found the pages in the farthest corner of the garage, under a box of Tab's old catalogues. There was a lot of "spring thaw drip" over there, and those funny blue pages smell all mildewy, but the copy is perfectly readable. I finished going over it, then sat down and added a small section to the Way Station material (where the gunslinger meets the boy Jake). I thought it would be kind of fun to put in a water pump that runs on an atomic slug, and so I did so without delay. Usually working on an old story is about as appetizing as eating a sandwich made with moldy bread, but this felt perfectly natural... like slipping on an old shoe. What, exactly, was this story supposed to be about?⁵⁸⁸

Mais rapidement, l'écriture prend une tout autre direction, à la surprise de l'écrivain, qui ne sait comment réagir par rapport à la perte de contrôle de son propre manuscrit.

⁵⁸⁶ Anne Besson, « "La Tour Sombre", un cycle au cœur de l'œuvre ? », *op. cit.*, p. 104-105.

⁵⁸⁷ Bien que nous ayons précisé que les « Pages from a Writer's Journal » sont présentées comme étant le fait du Stephen King fictif, il reste que la plupart des informations contenues dans cette section sont vérifiables, en plus d'être connues de tout véritable Fidèle Lecteur. C'est pourquoi nous avons choisi de les traiter à la manière d'informations de nature « biographique ».

⁵⁸⁸ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, *op. cit.*, p. 513.

I can't believe this. I mean, I've got the manuscript on the desk right in front of me so I sorta have to, but I still can't. I have written !!300!! PAGES in the last month, and the copy is so clean it's positively squeaky. I've never felt like one of those writers who can actually take credit for their work, who say they plot every move and incident, but I've also never had a book that seemed to flow through me like this one has. It's pretty much taken over my life from Day One. And do you know, it seems to me that a lot of the other things I've written (especially It) are like "practice shots" for this story. Certainly I've never picked something up after it lay fallow for fifteen years! I mean, sure I did a little work on the stories Ed Ferman published in F&SF, and I did a little more when Don Grant published The Gunslinger, but nothing like what I'm up to now. I even dream about this story.⁵⁸⁹

Cet extrait montre bien ce sentiment de dépossession dont parle Besson, alors que King tente de comprendre comment il a été en mesure de reprendre une idée laissée de côté durant 15 ans et de lui donner suite de manière aussi importante. Toutefois, ce n'est rien comparé à l'impression qu'il ressent à la relecture de *DT3*, dont il vient de recevoir une copie d'auteur. Le commentaire de King envers *DT3* est révélateur du rapport qu'il entretient avec l'écriture de *DT*.

It's a good book but in many ways it seems like I didn't write the damn thing at all, that it just flowed out of me, like the umbilical cord from a baby's navel. What I'm trying to say is that the wind blows, the cradle rocks, and sometimes it seems to me that none of this stuff is mine, that I'm nothing but Roland of Gilead's fucking secretary. I know that's stupid, but a part of me sort of believes it. Only maybe Roland's got his own boss. Ka ?⁵⁹⁰

Cette impression de servir de courroie de transmission pour une histoire qu'il a de la difficulté à considérer comme la sienne n'est pas décrite pour la première fois dans les « Pages From a Writer's Journal ». En fait, il s'agit ici d'une reprise, presque littérale, d'une réponse que le King fictif fait à Roland lorsque ce dernier lui demande si c'est lui qui écrit *DT*. « "It just comes," King said. His voice had grown faint. Bemused. "It blows into me –

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 522.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 523.

that's the good part – and then it comes out when I move my fingers. Never from the head. Comes out from the navel, or somewhere.⁵⁹¹ » Bien que cette situation semble idéale, à savoir que King n'a qu'à se laisser « porter » par l'histoire qu'il raconte, il reste que certains aspects de ce « processus créatif » peuvent s'avérer problématiques. C'est ce qui se produit lorsque King reçoit une lettre⁵⁹² d'une lectrice qui lui demande la fin de *DT*, puisqu'elle est atteinte d'un cancer en phase terminale et qu'elle craint de mourir avant d'avoir pu lire le dernier tome du cycle.

I feel like such a shit when I think of how blithe I was concerning the ending of Waste Lands. I gotta answer Coretta Vele's letter, but I don't know how to. Could I make her believe I don't know any more than she does about how Roland's story finishes? I doubt it [...] I have no more idea what's inside that damned Tower than... well, than Oy does! I didn't even know it was in a field of roses until it came off my fingertips and showed up on the screen of my new Macintosh computer! Would Coretta buy that? What would she say if I told her, "Cory, listen : The Wind blows and the story comes. Then it stops blowing, and all I can do is wait, same as you." They think I'm in charge, every one of them from the smartest of the critics to the most mentally challenged reader. And that's a real hoot. Because I'm not.⁵⁹³

Ce commentaire de la part du King fictif nous paraît prometteur, puisqu'il met l'accent sur une problématique liée à l'écriture tout au long de *DT*, à savoir le libre arbitre de l'écrivain et son véritable rôle dans l'écriture d'une œuvre. Cette réflexion s'inscrit dans la lignée de celles que King a proposées dans ses nombreux romans mettant en scène un écrivain. Dans ces œuvres, il a entre autres traité de la question du lecteur (*Misery*), du pseudonyme (*The Dark Half*), du plagiat et de la propriété intellectuelle (*Secret Garden Secret Window*), et même de la source des idées d'un écrivain (*Lisey's Story*). La question de savoir si un écrivain est en contrôle de ce qu'il écrit vient ainsi clore cette série d'introspection sur la nature de l'écriture et sur le rôle de l'écrivain. Ce questionnement a sans doute amené King à se mettre en scène dans les deux derniers tomes de *DT*, puisque, de

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 385.

⁵⁹² Il s'agit de la lettre de Coretta Vele, du Vermont, que nous avons déjà citée au début de ce chapitre.

⁵⁹³ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, *op. cit.*, p. 531-532.

cette manière, il est en mesure de réfléchir « à voix haute » sur cet aspect de l'écriture. En fait, comme le mentionne Heidi Stengell,

King remains an omnipotent force in his multiverse. However, despite the omnipotence within his own creation, the writer, too, is shaped by the various types of determinism, including fate in our world. At times even the writer appears to be at the mercy of metafictional determinism⁵⁹⁴ when some stories make up their own mind. In *The Dark Tower* series Roland's *ka-tet* must save King's life in the real world so that he can finish the final volumes and save the multiverse.⁵⁹⁵

En fait, la situation de King est encore plus complexe que cela, puisqu'en plus de devoir le sauver afin de pouvoir poursuivre sa quête, Roland doit également inciter King à reprendre l'écriture de *DT*, malgré la réticence de ce dernier. La rencontre entre Roland, Eddie et King, dans *DT6* donne lieu à certains échanges au sujet de l'écriture même de *DT* et de la relation que King entretient avec cette œuvre.

He had written of the way station, and Roland's meeting with Jake Chambers; he had written of their trek first into the mountains and then through them; he had written of Jake's betrayal by the man he had come to trust and to love. King observed the way Roland hung his head during this part of the tale, and spoke with odd gentleness. "No need to look so ashamed, Mr. Deschain. After all, I was the one who made you do it."⁵⁹⁶

Cette prise de responsabilité dans la mort de Jake de la part de King ne dure toutefois pas longtemps, puisqu'il explique plus loin pourquoi il a cessé d'écrire *DT*.

⁵⁹⁴ Stengell définit ce « déterminisme métafictionnel » comme étant « [...] the way in which "the course of action is established by an outline early on" in a work of art [...]. One of its devices denotes the way in which the author "makes his own presence known in his fiction" [...] either by framing his novels by rough plot outlines or by hinting at future events. In the last volumes of *The Dark Tower* series he also intrudes in the novels as a more or less autobiographical persona. Heidi Stengell, *op. cit.*, p. 246.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 252.

⁵⁹⁶ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, *op. cit.*, p. 376-377.

[...] it got too big for me. Also *you* became a problem, sir or sai or whatever you call yourself." [...] "You started as a version of Sergio Leone's *Man With No Name*." [...] "As the *Man With No Name* – a fantasy version of Clint Eastwood – you were okay. A lot of fun to partner up with." "Is that how you think of it?" "Yes. But then you changed. Right under my hand. It got so I couldn't tell if you were the hero, the antihero or no hero at all. When you let the kid drop, that was the caper." "You said you made me do that." Looking Roland straight in the eyes – blue meeting blue amid the endless choir of voices – King said : "I lied, brother."⁵⁹⁷

King rejette la mort de Jake sur les épaules de Roland, son propre personnage, alléguant que ce dernier a changé, contre la volonté de son « créateur ». Cette tentative de déresponsabilisation de la part du King fictif pourrait paraître grossière, si elle n'était appuyée par d'autres segments où le romancier mis en scène revient de nouveau sur sa responsabilité en tant qu'auteur. C'est le cas dans *DT7*, où King établit un parallèle fascinant entre la situation de Paul Sheldon dans *Misery* et la sienne à propos de *DT7*.

He thinks of Jake. He's sorry as hell that Jake died, and he guesses that when this last book is published, the readers are going to be just *wild*. [...] and when he writes back and says he's as sorry as they are, as *surprised* as they are, will they believe him? [...] He thinks of *Misery* – Annie Wilkes calling Paul Sheldon a cockadoodie brat for trying to get rid of silly, bubbleheaded Misery Chastain. Annie shouting that Paul was the *writer* and the writer is God to his characters, he doesn't have to kill any of them if he doesn't want to. But he's *not* God. At least not in this case. [...] at some point the song he hears when he sit at his fancy Macintosh writing-machine became Jake's death-song, and to ignore that would have been to lose touch with Ves'-Ka Gan entirely, and he must not do that. Not if he is to finish. That song is the only thread he has, the trail of breadcrumbs he must follow if he is ever to emerge from this bewildering forest of plot he has planted [...]⁵⁹⁸

La mention de Wilkes, Sheldon et *Misery* est astucieuse. En plus de présenter le King fictif comme le « véritable » King, la référence exacte à une scène de *Misery* permet à King de revenir sur l'adéquation populaire entre l'écrivain et Dieu. Dans ce cas-ci, King estime qu'il n'y a rien de plus faux, et certains événements qui précèdent lui donnent tout à fait raison. Ainsi, alors que les différents éléments que nous avons présentés peuvent mener à une

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 378-379.

⁵⁹⁸ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 673-674.

comparaison avec « Six personnages en quête d'auteur » de Pirandello, il y a une différence majeure entre la pièce de théâtre et *DT*. Dans le premier cas, les personnages recherchent un auteur pour écrire leur histoire. Dans le second, les personnages doivent inciter l'auteur à écrire l'histoire qu'ils ont déjà vécue, en plus de sauver la vie de celui-ci, afin qu'il puisse poursuivre son œuvre. C'est Flagg qui établit un lien direct entre la survie de King et l'écriture de *DT*.

[...] before the Tower fell... which it would, and soon, because the writer had only days left to live in his world, and the final Books of the Tower – three of them – remained unwritten. In the last one that was written in that key world, Roland's ka-tet had banished sai Randy Flagg from a dream-palace on a interstate highway [...] But beyond page 676 of *Wizard and Glass* not a word about Roland and the Dark Tower had Stephen King written [...] The people of Calla Bryn Sturgis, the roont children, Mia and Mia's baby: all those things were still sleeping inchoate in the writer's subconscious, creatures without breath pent behind an unfound door. And now Walter judged it was too late to let them free. Damnably quick though King had been throughout his career [...] he couldn't get through even the first hundred pages of the remaining tale in the time he had left, not if he wrote day and night. Too late.⁵⁹⁹

Puisque King n'est pas conscient de l'imminence de sa propre mort (fictive), il faut nécessairement que d'autres facteurs l'aient empêché de poursuivre l'écriture de *DT*. Ces derniers existent bel et bien, et ils ne constituent en rien une excuse honorable pour justifier le comportement de King, comme le révèle Flagg. Selon ce dernier, King avait l'intrigue de *DT5* en tête depuis l'été de 1997. Pourtant, plutôt que de poursuivre l'écriture de *DT*, il a préféré travailler sur un roman formé d'histoires plus ou moins liées, *Hearts in Atlantis*.⁶⁰⁰ Ainsi, ce sont la paresse et l'appel de la facilité qui ont motivé l'arrêt de l'écriture de *DT*. Évidemment, Roland est conscient de ces facteurs, et il rend King responsable de la situation dans laquelle il place ses propres personnages, rendant du même coup caduc le parallèle entre *DT* et Pirandello. Roland est en colère contre King, puisque ce dernier aurait pu s'atteler à l'écriture de *DT5*, demeurant ainsi sous la protection de la Tour Sombre et permettant à Roland, Jake et Eddie de se concentrer sur leur recherche de Susannah. En fait, Roland

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 210-211.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 211-212.

reproche à King de se reposer sur ses propres personnages en cas de problème⁶⁰¹, de s'appuyer sur une sorte de *deus ex machina* inversé, où ce sont les personnages qui sauvent l'auteur, comme cela se produit dans *DT7*, lorsque Roland et Jake sauvent la vie de King, au prix de celle de Jake.

Toutefois, malgré le peu d'estime que Roland a pour son créateur et le sentiment de fatalité associé à ce dernier par Jake, il reste que King est conscient de l'importance de la Tour Sombre, et, par association, de l'écriture de *DT*. Toutefois, ce n'est qu'après l'accident qui a failli lui coûter la vie en 1999, mis en scène de manière réaliste⁶⁰² dans *DT7*, qu'il réalise le rôle qu'il a à jouer dans la sauvegarde de la Tour Sombre. Comme il le mentionne avec justesse dans « On Being Nineteen (and a Few Other Things) », la préface que l'on retrouve dans les quatre premiers tomes de *DT*, son accident l'oblige à considérer :

⁶⁰¹ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, *op. cit.*, p. 387.

⁶⁰² Comme l'explique Bev Vincent, « Though it isn't stated in the text, King's fictional accident takes place around 4:20 P.M. on Saturday, June 19, 1999, the same time as Father Callahan's fatal appointment with Sombra Corporation fifteen and a half years earlier. The real accident happened at 4:30 P.M. In *The Dark Tower*, Jake attempted to slow down Smith by having him stop to urinate. In reality, it was King that stepped into the woods. [...] Two women observed Smith's minivan weaving on the road, and one said that she hoped the van didn't hit King, whom they had just passed. King has the women picking berries, but in reality they were driving. King was struck as he walked along the shoulder of the road. He had earlier been reading a Bentley Little novel, but he stopped reading when he reached a stretch of road with poor sight line due to blind curves and hills. He was thrown about fifteen feet off the road by the impact, landing in a grassy patch near a wall of rocks. As in the fictionalized account, Bryan Smith – who was driving from his campsite into town for groceries (Mars bars) – was distracted from the road by his dog Bullet, who was rummaging around in a cooler of meat behind him. Smith's other rottweiler, Pistol, didn't accompany him in the van in the real version of the accident. Police reports indicated that King probably heard the van at the last minute because he turned slightly, which may have saved his life. He later said that he thinks he tried to leap out of the way. In the fictional version, of course, it was Jake Chambers who was responsible for deflecting the potentially fatal impact. King admits to a break in his memory here [...] In *The Dark Tower*, King is alone when struck, but in reality a pedestrian witnessed the accident and another driver arrived on the scene shortly after it happened. Smith, who never saw King and though he'd struck a deer until he noticed the author's bloody glasses inside the van besides him, was sent off to call the police while the resident stayed with King. As in the book, Smith reportedly told King he'd never even had a parking ticket before, which later proved to be patently untrue. King responded that he'd never been struck by a van before and, as in the book, asked for a cigarette. » Bev Vincent, *op. cit.*, p. 170.

[...] the troubling idea that, having built the Dark Tower in the collective imagination of a million readers, I might have a responsibility to make it safe for as long as people wanted to read about it. That might be for only five years; for all I know, it might be five hundred. Fantasy stories, the bad as well as the good [...] seem to have long shelf lives. Roland's way of protecting the tower is to try to remove the threat to the Beams that hold the Tower up. I would have to do it, I realized after my accident, by finishing the gunslinger's story.⁶⁰³

C'est ce qui explique, du moins en partie, la publication, presque simultanée, des trois derniers tomes de *DT*. En effet, alors que *Wolves of the Calla* fut publié en novembre 2003, *Song of Susannah* a paru en juin 2004 et *The Dark Tower*, en septembre de la même année. Cette triple publication est étonnante, même de la part d'un écrivain aussi prolifique que King. Toutefois, elle dénote très bien, à notre avis, le sentiment de King à l'égard de *DT*, sentiment qu'il résume ainsi dans son introduction des quatre premiers tomes : « I had no urge to be filed away with *The Canterbury Tales*⁶⁰⁴ and *The Mystery of Edwin Drood*^{605, 606} » Ce besoin de terminer ce que King considère comme son propre *Magnum opus*⁶⁰⁷ avant de mourir, sous peine de rejoindre les rangs de Chaucer et de Dickens, avec une œuvre demeurée inachevée devient évident à partir de *DT6*. Mais il y a également une autre dimension à cette nécessité d'écrire *DT* jusqu'au bout. Comme le mentionne Besson,

Parce que l'auteur l'a voulu ainsi, le cycle de "*La Tour Sombre*" nous en apprend beaucoup sur Stephen King et son œuvre – cela ayant pour conséquence d'en faire un meilleur objet d'étude que de plaisir, conformément à l'ambition de King qui consiste à devenir un auteur respecté et même "expertisé", quitte à perdre au passage un peu de sa popularité. [...] La dimension testamentaire du grand ensemble apparaît en tout cas indéniable, si bien que le romancier dans sa dernière postface, tire la conclusion qui s'impose de sa propre construction métafictionnelle, de son rapprochement progressif, jusqu'à la fusion, des avancées d'une quête fictive et d'une vie réelle : il est temps de se taire.⁶⁰⁸

⁶⁰³ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. xvii.

⁶⁰⁴ Œuvre inachevée de Chaucer, considérée comme son *Magnus opus*.

⁶⁰⁵ Dernier roman de Charles Dickens, demeuré inachevé dû à la mort de l'auteur.

⁶⁰⁶ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. xix.

⁶⁰⁷ Ou du moins une *über*-œuvre.

⁶⁰⁸ Anne Besson, « "*La Tour Sombre*", un cycle au cœur de l'œuvre ? », op. cit., p. 106.

Là encore, le tout n'est pas aussi simple. King a encore des choses à dire, comme le prouvent les mentions récentes au mythos de *DT* dans *The Colorado Kid* et *Ur*, et l'ajout d'un huitième tome, situé entre *DT4* et *DT5*, en plus des nombreuses œuvres publiées après *DT7*. De plus, il tient à revenir sur la question de l'écriture jusqu'à la toute fin de la postface de *DT7*.

I think that, if you have read these last three *Dark Tower* volumes, you'll see that my talk of retirement makes more sense in this context. In a sense, there's nothing left to say now that Roland has reached his goal... and I hope the reader will see that by discovering the Horn of Eld, the gunslinger may finally be on the way to his own resolution. Possibly even to redemption. It was *all* about reaching the Tower, you see – mine as well as Roland's – and that has finally been accomplished.⁶⁰⁹

Cette mise en parallèle de la quête de Roland et de celle de King, montre, selon nous, à quel point l'écriture constitue une problématique centrale dans l'œuvre de King, et de manière particulière dans *DT*. Là encore, King nous réserve une dernière surprise, puisqu'à la question de l'écriture s'ajoute également celle de la *réécriture*. En effet, *DT1* a initialement été publié en 1988, avant d'être réédité en 2003, avec de nombreux changements d'importance diverse. Incidemment, cette *réécriture* s'inscrit dans la publication quasi simultanée des trois derniers tomes de *DT*. Il nous reste donc à voir quelle est la nature de ces modifications, ce qu'elles nous apprennent au sujet de King et de l'écriture, et l'impact qu'elles ont sur le Fidèle Lecteur.

5.4 Cette fois, c'est la bonne ! *The Gunslinger*, King et la *réécriture*, quels enjeux ?

Le parcours éditorial de *DT1* est très particulier, et il vaut la peine qu'on s'y arrête, afin de mieux comprendre les raisons, ainsi que les implications d'une *réécriture* de l'œuvre. Au

⁶⁰⁹ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 1048.

départ, ce sont cinq histoires qui ont été publiées dans *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, entre 1978 et 1981. On retrouve donc « The Gunslinger » (octobre 1978) ; « The Way Station » (avril 1980) ; « The Oracle and the Mountains » (février 1981) ; « The Slow Mutants » (juillet 1981) ; et « The Gunslinger and the Dark Man » (novembre 1981). Par la suite, les histoires ont été regroupées pour former *The Dark Tower : The Gunslinger*⁶¹⁰, qui fut d'abord publié en 1982, chez Donald M. Grant, dans une édition limitée. Ce n'est qu'en 1988 que Plume a présenté une version en format poche du roman en quantité suffisante pour satisfaire la curiosité des lecteurs. Puis, comme nous l'avons mentionné, King a réécrit *DTI* et a publié la nouvelle version en 2003, afin de la faire coordonner avec la sortie des trois derniers tomes du cycle. Notons que les titres des cinq histoires originales sont repris textuellement pour titrer les cinq chapitres de *DTI*.

Dans la préface de *DTI*, King cherche à justifier la publication d'une version remaniée de l'un de ses romans, qu'il met en parallèle avec la publication d'une version non abrégée de *The Stand*, l'un de ses romans les plus populaires, quelques années auparavant. Il commence donc par expliquer la nature et l'ampleur des modifications apportées.

First, please be reminded that *The Stand* sustained deep cuts in manuscript not for editorial reasons but for financial ones [...] What I re-instated in the late eighties were revised sections of pre-existing manuscript. I also revised the work as a whole, mostly to acknowledge the AIDS epidemic, which blossomed [...] between the first issue of *The Stand* and the publication of the revised version, eight or nine years later. The result was a volume about 100,000 words longer than the original. In the case of *The Gunslinger*, the original volume was slim, and the added material in this version amounts to a mere thirty-five pages, or about nine thousand words. If you have read *The Gunslinger* before, you'll only find two or three totally new scenes here.⁶¹¹

⁶¹⁰ Pour éviter la confusion et alléger le texte, la version de 1988 sera mentionnée sous l'abréviation *GS* et celle de 2003 conservera celle de *DTI*.

⁶¹¹ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. xxii-xxiii.

Une fois l'ordre de grandeur des modifications établi entre *The Stand* et *DT1*, King en vient aux motifs entourant sa décision de réviser et de réécrire *GS*.

[...] in the hiatus between the editorial work on Volume Five (*Wolves of the Calla*) and Volume Six (*Song of Susannah*), I decided the time had come to go back to the beginning and start the final overall revisions. Why ? Because these seven volumes were never really separate stories at all, but sections of a single long novel called *The Dark Tower* and the beginning was out of synch with the ending.⁶¹²

Finalement, toujours dans la même préface, King explique la nature des modifications nécessaires lors de la réécriture de *GS*.

When I looked back at the first volume, which you now hold in your hands, three obvious truths presented themselves. The first was that *The Gunslinger* had been written by a very young man, and had all the problems of a very young man's book. The second was that it contained a great many errors and false starts, particularly in light of the volumes that followed. The third was that *The Gunslinger* did not even sound like the later books – it was, frankly, rather difficult to read. All too often I heard myself apologizing for it, and telling people that if they persevered, they would find the story really found its voice in *The Drawing of the Three*.⁶¹³

De ces trois « vérités », nous souhaitons nous attarder sur la deuxième, à savoir les erreurs factuelles et les fausses pistes présentes dans le roman pour diverses raisons. Tout d'abord, il nous apparaît fastidieux et inutile de détailler l'ensemble des modifications de nature stylistique apportées par King entre *GS* et *DT1*. Ensuite, la question de la difficulté d'approche ne nous apparaît pas pertinente dans le cadre de cette thèse, puisque nous travaillons avec le Fidèle Lecteur, une figure qui, par définition, n'est pas rebutée par un niveau de difficulté de lecture plus élevé. Finalement, il nous semble que ces « faux pas » en révèlent davantage sur King et son rapport à l'écriture, et sont donc beaucoup plus pertinents

⁶¹² *Ibid.*, p. xxiv-xxv.

⁶¹³ *Ibid.*, p. xxvi-xxvii. Nous soulignons.

pour la suite (et la fin) de notre analyse. Voilà donc sur quoi nous nous pencherons au cours des prochaines pages, afin de voir quelle est la nature de ces erreurs, et de quelle manière ces dernières ont pu influencer la lecture, voire la relecture du cycle de *DT* par le Fidèle Lecteur.

La première chose qui ressort, lorsqu'on compare *GS* et *DT1*, c'est l'absence, dans le premier cas, du vocabulaire et des notions « propres » à *DT*, que l'on retrouve pourtant dès *DT2*. Ainsi, le « ka » n'est jamais mentionné dans *GS*, pas plus que les Manni, ce groupe à la frontière entre la secte religieuse et le peuple nomade, capable de voyager dans d'autres dimensions. Cette situation s'explique par le fait qu'au fur et à mesure de l'écriture de *DT*, King a pu développer son univers, et y intégrer certaines notions, ce à quoi il n'avait sans doute pas encore pensé lors de la rédaction de *GS*. De la même manière, l'importance de certains personnages est revue d'une version à l'autre. Par exemple, dans *GS*, Aileen⁶¹⁴ est mentionnée à plusieurs reprises, alors qu'elle n'apparaît qu'une seule fois dans *DT1*. D'autres personnages subissent au contraire des modifications mineures, par exemple Alan, l'un des deux amis qui accompagnent Roland à Mejis, qui est plutôt nommé Allen dans *GS*, ou encore Farson, le « Good Man » responsable de la chute de Gilead, dont le nom correspondait plutôt au village que Hax, le cuisinier de Gilead, doit empoisonner.

D'autres éléments semblent avoir été modifiés pour éviter certaines erreurs de continuité qui existaient entre *GS* et *DT2*. Par exemple, lors de sa conversation avec Roland à la fin du roman, Walter affirme, au sujet de la vision de l'univers qu'il envoie à Roland, « 'You did fairly well,' the man in black said. 'I could never have sent that version to Marten. He would have come back drooling.'⁶¹⁵ » Le problème qui se pose ici, c'est que Marten est ultérieurement présenté comme un déguisement sous lequel se cache Walter. C'est pourquoi

⁶¹⁴ Il s'agit de la nièce de Cort, le responsable de l'entraînement physique des futurs gunslingers, dont Roland fait partie. Elle rêve de devenir la première gunslinger, en plus d'être « fiancée » à Roland. Le personnage d'Aileen est développé dans la première série de bandes-dessinées de *The Dark Tower*, lorsque la jeunesse de Roland est explorée.

⁶¹⁵ Stephen King, 1989. *The Dark Tower : The Gunslinger*. Londres : Sphere Books, p. 228.

dans *DTI*, Walter affirme plutôt à Roland, “You did fairly well,” the man in black said. “I never could have sent that vision to your father. He would have come back drooling.”⁶¹⁶ » De plus, dans *GS*, la relation entre Walter et Marten est très problématique, surtout lorsqu’on prend en compte les développements de la suite de *DT*. En effet, lorsque Walter explique à Roland ce qui s’est produit lorsque ce dernier a choisi de confronter Cort afin de tenter de devenir un gunslinger, il mentionne que

[...] even then Marten’s plans against your father had proceeded. And when your father returned – ‘He was killed,’ the gunslinger said emptily. ‘And when you turned and looked, Marten was gone... gone west. Yet there was a man in Marten’s entourage a man who affected the dress of a monk and the shaven head of a penitent – ‘Walter,’ the gunslinger whispered. ‘You... you’re not Marten at all. You’re *Walter!*’ The man in black tittered. ‘At your service.’ ‘I ought to kill you now.’ ‘That would hardly be fair. After all, it was I who delivered Marten into your hands three years later [...]’⁶¹⁷

De nombreux problèmes surgissent à la lecture de cet extrait, lorsqu’on considère *DT* dans son ensemble. Tout d’abord, Walter et Marten sont éventuellement identifiés comme un même personnage sous différentes identités. De plus, l’épisode où Walter permet à Roland de mettre la main sur Marten n’est jamais mentionné dans *DT*, ce qui constitue hors de tout doute l’une des fausses pistes mentionnées par King. C’est pourquoi il s’efforce de rectifier le tout dans *DTI*, en associant Marten et Walter dans l’esprit du lecteur, afin qu’il n’y ait aucun doute possible.

[...] even then *my plans* against your father had proceeded. *He sent you away and when you returned –* [...] Marten had gone west, *to join the rebels*. So all said, anyway, and so you believed. *Yet he and a certain witch left you a trap and you fell into it. Good boy!* And although Marten was long gone by then, there was a man *who sometimes made you think of him, was there not?* A man who affected the dress of a monk and the shaven head of a penitent – “Walter,” the gunslinger whispered. [...] “*You. Marten never left at all.*” The

⁶¹⁶ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. 283.

⁶¹⁷ Stephen King, *The Dark Tower : The Gunslinger*, op. cit., p. 238.

man in black tittered. "At your service." "I ought to kill you now." "That would hardly be fair. Besides, *all of that was long ago*."⁶¹⁸

Dans cet extrait remanié, il importe moins de remarquer l'association directe entre Walter et Marten, association rendue nécessaire par les références subséquentes qui y sont faites, que la mention de certains événements sur lesquels King reviendra plus loin. En effet, contrairement à un hypothétique règlement de comptes entre Roland et Marten, permis par Walter, les événements mentionnés dans *DT1* sont repris et développés dans *DT4*. Ainsi, on apprend où Roland est envoyé et pourquoi, de même que la nature du piège tendu par Walter/Marten et Rhéa (la « certain witch »). De plus, en réécrivant ce passage, King s'assure de retirer les fausses pistes laissées par la lecture de *GS*, à la fois au sujet de la relation entre Walter et Marten, mais également à propos de la relation de Roland et Walter/Marten, qui semblaient initialement s'être croisés de nouveau, avant que Roland n'entreprenne sa quête, ce qui, à la lecture de l'entièreté de *DT* s'avère n'être pas le cas.

À d'autres occasions, King semble avoir profité de la réécriture de *GS* pour y inclure des références qui n'apparaissent que beaucoup plus loin dans *DT*, s'assurant ainsi de semer des indices pour le Fidèle Lecteur soit en mesure de relier les différents tomes du cycle. C'est ce qui se produit avec l'épisode de la résurrection de Nort, le mangeur d'herbe du diable de la ville de Tull, qui est l'œuvre de Walter. En effet, alors que, dans *GS*, l'homme en noir se contente de ressusciter Nort avant de reprendre la route, dans *DT1*, il laisse, par l'entremise de Nort, une lettre adressée à Allie.

You want to know about Death. I left him a word. That word is NINETEEN. If you say it to him his mind will be opened. He will tell you what lies beyond. He will tell you what he saw.

The word is NINETEEN.

⁶¹⁸ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. 294-295. Nous soulignons.

Knowing will drive you mad.

But sooner or later you will ask.

You won't be able to help yourself.

Have a nice day ! :)

Walter o' Dim

P. S. The word is NINETEEN.

You will try to forget but sooner or later it will come out of your mouth like vomit.

NINETEEN.⁶¹⁹

L'ajout de cet extrait est significatif pour deux raisons. Tout d'abord, King y introduit le chiffre dix-neuf, qui prendra, à partir de *DT5*, une très grande importance. Mais, plus fascinant encore, ce simple ajout vient modifier la relation entre Allie et Roland. En effet, alors que, dans *GS*, celle-ci ne représente qu'une aventure sans lendemain pour Roland, qui se sert du besoin de sexe d'Allie pour lui extirper des renseignements sur l'homme en noir, l'ajout de cette lettre dans *DT1* permet d'humaniser le personnage de Roland. On retrouve cette différence lorsque Roland doit affronter la population de Tull et qu'il se retrouve face à Allie. Dans *GS*,

It was Allie, and of course it had to be Allie, coming at him with her face distorted, the scar a hellish purple in the lowering light. He saw that she was held hostage; the distorted, grimacing face of Sheb peered over her shoulder like a witch's familiar. She was his shield and sacrifice. He saw it all, clear and shadowless in the frozen deathless light of the sterile calm, and heard her : 'He's got me O Jesus don't shoot don't don't *don't* —' But the hands were trained. [...] The guns beat their heavy, atonal music into the air. Her mouth flapped and she sagged and the guns fired again. Sheb's head snapped back. They both fell into the dust.⁶²⁰

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 48-49.

⁶²⁰ Stephen King, *The Dark Tower : The Gunslinger*, op. cit., p. 58-59.

Cette façon de présenter les choses fait de Roland un tueur sans pitié, qui n'hésite même pas avant d'abattre Allie, qui est tenue en otage et qui l'implore de ne pas l'abattre. Dans *DTI*, toutefois, la situation est différente et les conséquences des changements sont fondamentales.

It was Allie, and of course it had to be Allie, coming at him with her face distorted, the scar a hellish purple in the lowering light. He saw that she was held hostage; the distorted, grimacing face of Sheb peered over her shoulder like a witch's familiar. She was his shield and sacrifice. He saw it all, clear and shadowless in the frozen deathless light of the sterile calm, and heard her : "*Kill me, Roland, kill me! I said the word*⁶²¹, *nineteen*, I said, and he told me... *I can't bear it*—" The hands were trained to give her what she wanted.⁶²²[...] The guns beat their heavy, atonal music into the air. Her mouth flapped and she sagged and the guns fired again. *The last expression on her face might have been gratitude.*⁶²³ Sheb's head snapped back. They both fell into the dust.⁶²⁴

Les passages que nous avons soulignés montrent bien le changement opéré par King, et de quelle manière l'ajout de la lettre de Walter à Allie permet ces changements qui, à leur tour, entraînent d'importantes modifications à l'ensemble de *DTI*. En effet, alors que dans *GS*, Roland abattait froidement un otage priant pour sa vie, dans *DTI*, il fait plutôt preuve de miséricorde, en accordant sa délivrance à Allie, qui ne peut vivre avec le secret de ce qu'il y a après la mort, secret lui ayant été révélé par Nort, grâce au chiffre dix-neuf, qui lui a servi de sésame. Ce changement dans l'attitude de Roland vient adoucir le personnage et le rendre plus sympathique au lecteur. Il n'est pas seulement un être obsédé par sa quête, prêt à tous les sacrifices. Il est capable, dans une certaine mesure, de compassion. En corrigeant cette « lacune », King replace ainsi *DTI* dans l'optique du reste de *DT*.

⁶²¹ Nous soulignons.

⁶²² Nous soulignons.

⁶²³ Nous soulignons.

⁶²⁴ Stephen King, *The Dark Tower I: The Gunslinger*, op. cit., p. 79-80. C'est l'auteur qui souligne.

Comme nous l'avons mentionné à quelques reprises, cette présente itération n'est pas la première que connaît Roland. Par contre, avec la finale de *DT7*, où il revient dans le désert en ayant en sa possession le Cor d'Eld, on comprend qu'il a suffisamment cheminé sur le plan personnel pour passer à une autre branche de la spirale, le rapprochant ainsi de la possibilité d'une véritable rédemption, lui permettant, enfin, d'atteindre la clairière au bout de la route. Mais tout cela n'est pas compatible avec l'image que projette le Roland de *GS*. Il y est dépeint comme un être intransigeant, obsédé par sa quête et prêt à tout pour atteindre son but. Ce repositionnement de Roland est réaffirmé à une autre reprise dans *DT1*. Dans *GS*, lorsque Roland fait la rencontre de Brown, un jeune homme habitant seul à l'orée du désert, leur conversation demeure distante et laconique.

'Have you decided if I'm an enchantment yet?' Brown asked, amused. The gunslinger paused on the tiny landing, startled. Then he came down slowly and sat. 'I started to tell you about Tull.' 'Is it growing?' 'It's dead,' the gunslinger said, and the words hung in the air. [...] His mind whirled crazily. 'You doped me,' he said thickly. 'No, I've done nothing.' The gunslinger opened his eyes warily. 'You won't feel right about it unless I invite you' Brown said. 'And so I do. Will you tell me about Tull?'⁶²⁵

Dans *DT1*, King apporte davantage de profondeur au personnage de Roland, en plus d'étoffer le dialogue entre lui et Brown.

"Have you decided if I'm an enchantment yet?" Brown asked, amused. The gunslinger paused on the tiny landing, startled. Then he came down slowly and sat. "The thought crossed my mind. Are you?" "If I am, I don't know it." This wasn't a terribly helpful answer, but the gunslinger decided to let it pass. "I started to tell you about Tull." "Is it growing?" "It's dead," the gunslinger said. "I killed it." He thought of adding : *And now I'm going to kill you, if for no other reason than I don't want to have to sleep with one eye open.* But had he come to such behavior? If so, why bother to go on at all? Why, if he had become what he pursued? Brown said, "I don't want nothing from you, gunslinger, except to still be here when you move on. I won't beg for my life, but that don't mean I don't want it yet awhile longer."⁶²⁶

⁶²⁵ Stephen King, *The Dark Tower : The Gunslinger*, op. cit., p. 15-16.

⁶²⁶ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. 21. C'est l'auteur qui souligne.

En refusant ainsi de considérer le meurtre de sang-froid de Brown pour dormir l'esprit tranquille, Roland montre que la compassion qui l'animait lorsqu'il a abattu Allie est toujours présente, mais cet épisode laisse également penser que la réécriture de *GS* a permis à King de repositionner son personnage dans son cycle de répétitions. En effet, alors que *GS* nous présente un Roland froid, distant et renfermé, *DT1* propose des modifications subtiles du personnage, justifiées par un commentaire que le King fictif fait à propos de Roland, lors de sa rencontre avec celui-ci et Eddie : « It's your pal I don't much care for. And never did. I think that's part of the reason I quit on the story. »⁶²⁷ » Cette antipathie de la part de King envers le personnage de Roland est compréhensible, lorsqu'on prend en compte ses agissements dans *GS*. King se serait-il donc servi de *DT1* pour « adoucir » le personnage de Roland ? Il est permis de le croire, compte tenu de la nature des changements apportés entre les deux versions, à savoir l'humanisation du personnage, ainsi que l'approfondissement de ses motivations et de sa psychologie. Ce faisant, il cesse en quelque sorte d'être un simple avatar du « Man With No Name » de Sergio Leone, incarné par Clint Eastwood, et ayant servi de modèle à King, pour devenir un personnage plus complexe, et plus nuancé.

Nous pourrions également mettre ces changements à la nature fondamentale de Roland sur le compte d'une nouvelle itération dans sa spirale vers la rédemption, qui serait en quelque sorte survenue entre *GS* et *DT1*, et donc au cours de la rédaction des derniers tomes de *DT*. Cette hypothèse est soutenue par de nombreux indices, qui pointent tous vers la circularité de *DT*, comme nous l'avons déjà explicitée, mais qui était absente de *GS* et que l'on retrouve de manière évidente dans *DT1*. Le premier exemple provient du paratexte. En effet, alors que *GS* ne comporte aucun sous-titre⁶²⁸, *DT1* porte celui de « Resumption », qu'on pourrait traduire par « reprise », ou encore « recommencement ». Au vu de ce qui se produit tout au long de *DT*, et plus précisément à la fin de *DT7*, l'ajout de ce sous-titre est donc lourd de sens, puisqu'il laisse déjà entendre, avant même que la lecture ne soit entamée, qu'il ne s'agit pas ici d'un véritable « commencement », que ce que le lecteur s'apprête à lire

⁶²⁷ Stephen King, *The Dark Tower VI : Song of Susannah*, op. cit., p. 368.

⁶²⁸ Nous tenons ici pour acquis que *The Gunslinger* fait plutôt partie du titre intégral de l'œuvre et qu'il ne constitue donc pas, à proprement parler, un sous-titre.

a déjà été vécu, même si cela n'a pas encore été raconté. Mentionnons également le commentaire de Walter à propos de la quête de Roland, qui pointe aussi vers la circularité, mais qu'on ne retrouve que dans *DT1*.

"You are the world's last adventurer. The last crusader. How that must please you, Roland! Yet you have no idea how close you stand to the Tower now, as you resume your quest. Worlds turn about your head." "What do you mean, resume? I never left off." At this the man in black laughed heartily, but would not say what he found so funny. "Read my fortune then," Roland said harshly.⁶²⁹

En effet, cette allusion à une reprise de la quête de Roland est absente de *GS*, bien qu'il demeure toutefois un faible écho de ce commentaire. « 'You are the world's last adventurer. The last crusader. How that must please you, Roland! *Yet you have no idea how close you stand to the Tower now, how close in time.* Worlds turn about your head.' 'Read my fortune then,' he said harshly.⁶³⁰ » Toutefois, ce commentaire est loin d'avoir l'impact de celui qu'on retrouve plutôt dans *DT1*, puisque ce dernier relie, hors de tout doute raisonnable, *DT1* à *DT7*, ainsi qu'à l'ensemble du cycle de *DT*. Dans le même ordre d'idée, les premières pages de *DT1* contiennent un épisode qui est absent de *GS* et qui renvoie à la toute fin de *DT7*, lorsque Roland franchit la porte marquée de son nom.

Roland of Gilead walked through the last door, the one he always sought, the one he always found. It closed gently behind him. The gunslinger paused for a moment, swaying on his feet. He thought he almost passed out. It was the heat, of course; the damned heat. [...] For a moment he had felt he was somewhere else. In the Tower itself, mayhap. But of course the desert was tricky, and full of mirages. The Dark Tower still lay thousands of wheels ahead. That sense of having climbed many stairs and looked into many rooms where many faces had looked back at him was already fading.⁶³¹

⁶²⁹ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. 175. Nous soulignons.

⁶³⁰ Stephen King, *The Dark Tower : The Gunslinger*, op. cit., p. 223. Nous soulignons.

⁶³¹ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 1029.

Dans *GS*, ce retour dans le désert est absent de la narration, comme on peut le voir dans cet extrait.

The desert was the apotheosis of all deserts, huge, standing to the sky for what might have been parsecs in all directions. [...] An occasional tombstone sign pointed the way, for once the drifted track that cut its way through the thick crust of alkali had been a highway and coaches had followed it. The world had moved on since then. The world had emptied. The gunslinger walked stolidly, not hurrying, not loafing. A hide waterbag was slung around his middle like a bloated sausage. It was almost full.⁶³²

Par contre, dans *DT1*, King place certains indices qui pointent vers le sort qui attend Roland dans *DT7*, sans toutefois le mentionner directement.

The desert was the apotheosis of all deserts, huge, standing to the sky for what looked like eternity in all directions. [...] An occasional tombstone sign pointed the way, for once the drifted track that cut its way through the thick crust of alkali had been a highway. Coaches and buckas had followed it. The world had moved on since then. The world had emptied. *The gunslinger had been struck by a momentary dizziness, a kind of yawing sensation that made the entire world seem ephemeral, almost a thing that could be looked through. It passed and, like the world upon whose hide he walked, he moved on.* He passed the miles stolidly, not hurrying, not loafing. A hide waterbag was slung across his middle like a bloated sausage. It was almost full.⁶³³

Comme le montre le passage que nous avons souligné, contrairement à *GS*, *DT1* s'inscrit dans la continuité cyclique caractéristique de *DT*, en suggérant longtemps à l'avance certains détails qui ne prendront toute leur signification que dans un tome ultérieur. De manière semblable, King s'amuse à insérer des prolepses tout au long de *DT* afin de suggérer au lecteur certains événements à venir. Dans le cas de *DT1*, toutefois, le procédé est encore plus intrigant, parce qu'il a été rajouté lors de la réécriture. L'exemple le plus frappant de cette

⁶³² Stephen King, *The Dark Tower : The Gunslinger*, op. cit., p. 3.

⁶³³ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. 3-4. Nous soulignons.

situation est sans contredit l'annonce sous-entendue de la confrontation entre Roland et les « lobstrosities », dans *DT2*, ce qui mène à la perte de deux de ses doigts.

The gunslinger opened his tobacco poke and pawed through it, pushing the dry strands of leaf aside until he came to a minuscule object wrapped in a fragment of white paper. *He rolled it between fingers that would all too soon be gone* and looked absently up at the sky. Then he unwrapped it and held the contents – a tiny white pill with edges that had been much worn with traveling – in his hand.⁶³⁴

Le passage que nous avons souligné ne correspond même pas à une phrase complète, et, pourtant, il laisse entendre un événement encore à venir, ce que ne fait en aucun cas *GS*.

The gunslinger opened his tobacco poke and pawed through it, pushing the dry strands of leaf aside until he came to a minuscule object wrapped in a fragment of white paper. He hefted it in his hand, looked absently up at the sky. Then he unwrapped it and held the contents – a tiny white pill with edges that had been much worn with traveling – in his hand.⁶³⁵

Cette situation nous apparaît symptomatique des effets de la réécriture, tel qu'on peut les voir dans *DT1*. En effet, en ajoutant certains éléments, en modifiant quelques dialogues, et en précisant certaines pistes, King parvient à réintégrer *DT1* au sein du cycle de *DT*, ce que ne parvenait pas à faire *GS*, parce que King n'avait pas conscience, à l'époque de sa rédaction, de l'ampleur de l'œuvre à venir.⁶³⁶ Ce n'est donc qu'après avoir terminé l'écriture de *DT7*

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 171. Nous soulignons.

⁶³⁵ Stephen King, *The Dark Tower : The Gunslinger*, *op. cit.*, p. 134.

⁶³⁶ Quoi que ce passage de la postface de *GS* nous permette de croire le contraire : « The foregoing tale, which is almost (but not quite!) complete in itself, is the first stanza in a much longer work called *The Dark Tower*. Some of the work beyond this segment has been completed, but there is much more to be done – my brief synopsis of the action to follow suggests a length approaching 3000 pages, perhaps more. That probably sound as if my plans for the story have passed beyond mere ambition and into the land of lunacy... but ask your favorite English teacher sometime to tell you about the plans Chaucer had for *The Canterbury Tales* – now Chaucer might have been crazy. » Stephen

que King pouvait revenir sur *GS* et d'y apporter les corrections nécessaires pour que le roman devienne *DT1* et s'inscrive de ce fait dans le cycle de *DT*. Comme le mentionne avec justesse Besson, « King a décidé que tout cela tiendrait ensemble, que ce chemin bizarre, où l'on ne cesse de redécouvrir des pistes inexplorées, devait faire sens, et sens *unique* qui vaudrait pour l'œuvre complète, dans la mesure où celle-ci s'y trouve résumée.⁶³⁷ » C'est grâce à cette volonté totalisatrice, nécessitant une attention de tous les instants de la part du Fidèle Lecteur, que King est parvenu à présenter une œuvre aussi complexe, où la question de l'écriture tient une place centrale, parvenant, en quelque sorte, à clore la réflexion entamée par King avec la parution de *Misery*. Mais il va également plus loin, comme l'a fait remarqué Besson, en s'assurant que le Fidèle Lecteur soit amené à relire *DT*, non plus afin d'en arriver à une meilleure compréhension, ce qui le place dans une posture de *lecture intensive*, mais bien pour la simple satisfaction de relire une œuvre complexe, qui gagne à être revisitée encore et encore. C'est sur cette situation que nous souhaitons nous pencher, afin de clore notre exploration de la figure du Fidèle Lecteur sur une notion fondamentale à toute lecture : celle de plaisir.

5.5 C'était pourtant évident ! La relecture dans *The Dark Tower*

Bien que la notion de « plaisir de lecture » puisse paraître floue, il nous apparaît tout de même important de nous y attarder, ne serait-ce que pour nous en servir comme d'un tremplin vers le véritable but de cette analyse, à savoir la question de la relecture chez le Fidèle Lecteur. Ainsi, la question du plaisir devient alors un prétexte pour tenter de comprendre à la fois les raisons qui motivent la relecture du corpus kingsien et de *DT*, mais également ce que le Fidèle Lecteur *retire* d'une telle entreprise, puisqu'il nous semble évident qu'un travail de cette ampleur n'est pas effectué uniquement dans le but de profiter de nouveau d'une bonne histoire. Aussi étonnant que cela puisse paraître, il n'existe à peu

King, *The Dark Tower : The Gunslinger*, op. cit., p. 243. Notons en terminant que *DT* totalise dans son ensemble environ 4000 pages, en incluant *The Wind Through the Keyhole*.

⁶³⁷ Anne Besson, « "La Tour Sombre", un cycle au cœur de l'œuvre ? », op. cit., p. 100.

près aucun écrit sur le plaisir de la lecture. Les principaux textes sur le sujet sont *Le plaisir du texte*, de Roland Barthes ; et « La jouissance esthétique » de Hans Robert Jauss. Toutefois, Rachel Bouvet aborde également la question dans *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*. L'intérêt du travail de Bouvet se situe dans la synthèse qu'elle fait des travaux de Barthes et de Jauss, ainsi que dans sa propre définition du plaisir de la lecture, qui constitue en quelque sorte, une troisième voie.

Pour Barthes, il existe deux régimes de lecture : le plaisir et la jouissance. Bouvet résume ainsi cette position :

La lecture qui permet le plaisir [...] est une lecture rapide, une pratique à laquelle est associée toute une série de gestes, un environnement particulier, axé sur le confort, en bref une pratique bourgeoise. [...] Il peut s'agir d'un livre provenant d'une époque passée [...] Le texte de plaisir peut également être un texte appartenant à la paralittérature [...] suscitant le plaisir de la répétition. Il peut s'agir encore d'un texte dramatique, dont l'intérêt réside dans le plaisir de suivre une intrigue, de se laisser surprendre par la fin. [...] À l'opposé [...] Le texte de jouissance est nécessairement un texte moderne [...] car la nouveauté constitue la condition de la jouissance.⁶³⁸

Bien qu'il puisse être tentant de placer la relecture du Fidèle Lecteur du côté du plaisir du texte, cette définition nous apparaît au mieux comme fragmentaire et réductrice de l'enjeu derrière cette relecture. Quant à la jouissance, rien n'indique qu'il s'agit là du type de relecture effectuée par le Fidèle Lecteur.

La position de Jauss est fort différente, puisque, comme l'explique Bouvet,

⁶³⁸ Rachel Bouvet, 1998. *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Collection « L'Univers des discours », Montréal, Balzac-Le Griot éditeur, p. 62.

En utilisant le modèle de la communication et en donnant une plus grande importance à la participation et à l'appropriation, Jauss élimine pratiquement la dimension du plaisir dans la notion de jouissance. [...] Ce n'est pas le fait de ressentir un plaisir qui retient l'attention, mais celui de pouvoir, grâce à l'expérience esthétique, renouveler sa perception, approuver un jugement, s'identifier aux normes de l'action, autrement dit changer son appréhension de la réalité. [...] En ce qui concerne le cas de la lecture [...] il faut bien voir que ce n'est pas le processus de lecture, dans son déroulement, qui intéresse Jauss, mais bien plutôt la situation dans laquelle se trouve le lecteur. En effet, l'expérience de la lecture n'est jamais envisagée comme quelque chose de spécifique.⁶³⁹

Là encore, nous ne pouvons souscrire à une telle définition du plaisir de lecture, et encore moins l'appliquer à la question de la *relecture*, qui constitue, après tout, un retour sur un texte déjà lu, ce qui suppose une notion fort différente de celle proposée par Jauss. C'est dans la voie mitoyenne proposée par Bouvet que nous pensons pouvoir trouver une véritable piste de réflexion pour aborder la problématique de la *relecture* de la part du Fidèle Lecteur. Pour Bouvet,

[...] il faut se demander si le plaisir ne peut pas être pensé autrement, à un autre niveau. Le plaisir peut en effet être considéré comme une *modalité de l'acte de lecture*, ce qui amène à privilégier le *parcours du texte* au lieu des résultats auxquels il peut donner lieu, à mettre l'accent sur les *conditions de son apparition* plutôt que sur les rapports symboliques du sujet avec sa culture.⁶⁴⁰

C'est donc sur cette modalité de l'acte de lecture et sur le parcours du texte que nous concentrerons nos efforts dans notre étude du plaisir de lecture associé à la *relecture*, ce qui nous permettra sans doute de mettre à jour les conditions nécessaires à une *relecture* réussie (et donc plaisante) de la part du Fidèle Lecteur. Avant d'aller plus loin, apportons une autre précision à la notion de plaisir de la lecture. Selon nous, il convient de différencier le plaisir

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 67. Nous soulignons.

du lecteur « ordinaire » de celui du Fidèle Lecteur (qu'on pourrait rapprocher de l'architecteur⁶⁴¹). En ce qui concerne le premier, Saint-Gelais rappelle que

Si nous avons affaire au lecteur ordinaire qui lit pour son plaisir en prenant le train ou le métro, le système symbolique pourra être relativement simple, n'en comportant pas moins tout un rituel de lecture qui lui permet de performer cette activité de façon satisfaisante par rapport à l'objectif qu'il poursuit : se détendre, combattre l'ennui, exciter ses passions, afficher sa culture, etc.⁶⁴²

Ici, on le voit, le plaisir de lecture est associé à l'acte même de lecture, et l'objectif demeure simple. D'une certaine manière, nous sommes dans la *lecture en progression*. Mais il est aussi évident que le Fidèle Lecteur, tel que nous l'avons construit au fil des chapitres, ne se contente pas d'un plaisir de lecture assimilé à une première lecture satisfaisante. C'est là qu'entre en scène la notion de *relecture*. Comme le rappelle McAleer, à propos de *DT*,

[...] the *Dark Tower* series can be read, and read well, through the art of re-reading. Once a given reader knows the outcome of a particular tale, re-reading the text does not solely become an exercise in indulging oneself in a literary encore of reading for entertainment or mere repetition. Rather, re-readers scour texts for clues an author has written into the pages to reveal what will transpire, and the careful re-reader then reads beyond plot, character development and themes which are the foundations of most novels and the most prevalent aspects of many stories, yet which are also often limiting lenses of reading.⁶⁴³

⁶⁴¹ Non pas celui pensé par Riffaterre, mais plutôt celui développé par Thérien. Selon ce dernier, l'architecteur « [...] revient sur sa lecture, il compare les textes, il élabore un réseau à travers ses lectures. Le système symbolique qu'il met en place est complexe. L'architecteur prend une position d'écoute. Il prête son oreille au texte. Il est dans la position de l'analyste. Il se laisse imprégner par le texte, mais il a aussi ses petites idées. Il sait que tantôt le texte passera par le collimateur de son analyse et qu'au-delà de sa signification immédiate, il viendra prendre sens dans un système symbolique plus vaste. » Gilles Thérien, 1984. *Sémiologie du discours littéraire*, In « RSSI », 1984, vol. 4, no 2, p. 156-157.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 156-157.

⁶⁴³ Patrick McAleer, *op. cit.*, p. 138.

Dans le cas de *DT*, King a semé de nombreux indices sur le sort de Roland, et ce, tout au long des huit romans du cycle. Évidemment, ce n'est qu'à travers une relecture de la part du Fidèle Lecteur que ces pistes peuvent être actualisées et comprises pour ce qu'elles sont, à savoir des signes des événements à venir. De plus, certains de ces indices permettent au Fidèle Lecteur de *sortir* du texte de *DT* pour s'engager dans une réflexion de nature ontologique qui recoupe à la fois les huit romans de *DT*, et d'une certaine façon, l'ensemble de l'œuvre kingsienne. Mais il n'y a pas que *DT* qui gagne à être relu. En effet, le corpus kingsien est écrit de manière à pouvoir être relu de nombreuses fois par le Fidèle Lecteur, révélant à chaque fois de nouvelles informations ou des pistes auparavant passées inaperçues quant aux relations liant certains romans. En fait, il serait même plus juste de dire que l'œuvre kingsienne devrait être relue *à travers* le prisme de *DT*. Comme le spécifie McAleer,

The connections between King's works, and those not limited to his *Dark Tower* series, however, are not constructed as a series of stories, tales that purposely and directly link to one another to create a single and *seamless* tale. King's overarching story, which is composed through all of his stories with the *Dark Tower* series functioning as the axle through which the other tales, or spokes, are linked, may have its holes, but this missing information instigates curious reading in that hopes for more story prompts readership [...] ⁶⁴⁴

Évidemment, notre objet d'étude principal demeure *DT*, mais il n'est pas impossible que nous convoquions, une dernière fois, certains romans de King étrangers au cycle, mais qui se présentent sous un jour nouveau lorsqu'ils sont lus en gardant *DT* en tête. Quant à ce dernier, il semble que King ait cherché lui-même à provoquer une relecture du Fidèle Lecteur, à travers différents indices semés ça et là sur le chemin menant à la Tour Sombre, et par la nature cyclique de la conclusion de *DT7*, qui se termine sur la phrase d'ouverture de *DT1*, publié 34 ans plus tôt. Comme le rappellent avec justesse Wiater, Golden et Wagner, « [...] the true test of fiction is whether it rewards rereading – novels are meant to be revisited, reinterpreted, and reexperienced. By having Roland reembark on his adventure, King at once tacitly acknowledges that fact, even as he invites us to once again make the journey with

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 146.

him.⁶⁴⁵ » Mais quels sont ces pistes et ces indices que nous avons mentionnés à plusieurs reprises ? Et constituent-ils réellement un incitatif à la relecture pour le Fidèle Lecteur ? C'est ce que nous analyserons maintenant.

Les premières indications sur le sort de Roland apparaissent à la fin de *DT1*, lorsque ce dernier discute finalement avec l'Homme en noir. En effet, ce dernier parle de Roland comme de

[...] the world's last adventurer. The last crusader. How that must please you, Roland! Yet you have no idea how close you stand to the Tower now, as you resume your quest. Worlds turn about your head." "What do you mean, resume? I never left off." At this the man in black laughed heartily, but would not say what he found so funny.⁶⁴⁶

Ce commentaire sibyllin de la part de l'Homme en noir constitue le premier indice de la nature cyclique de la quête de Roland. En effet, le Fidèle Lecteur sait, après avoir lu les dernières lignes de *DT7*, que le pistolero ne retourne jamais complètement en arrière, mais que la traversée du désert et la recherche de l'Homme en noir constituent plutôt le point focal de ses différentes itérations. Pourtant, si une relecture de *DT1* donne à croire que Roland revient constamment au même point de départ pour revivre les mêmes événements, à la manière de Phil Connors, le protagoniste du film *Groundhog Day*, c'est dans *DT7* que le Fidèle Lecteur est amené à comprendre la véritable nature du recommencement auquel est soumis Roland. Ainsi, quelques lignes avant la phrase finale reprenant la première phrase de *DT1*, un changement majeur est survenu par rapport aux événements qui y sont présentés.

He shifted his gunna from one shoulder to the other, then touched the horn that rode on his belt behind the gun on his right hip. The ancient brass horn had once been blown by Arthur Eld himself, or so the story did say. Roland had given it to Cuthbert Allgood at Jericho Hill,

⁶⁴⁵ Stanley Wiater, Christopher Golden et Hank Wagner, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁴⁶ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, *op. cit.*, p. 275.

and when Cuthbert fell, Roland had paused just long enough to pick it up again, knocking the deathdust of that place from its throat. *This is your sigil*, whispered the fading voice that bore with it the dusk-sweet scent of roses, the scent of home on a summer evening – O lost! – a stone, a rose, an unfound door; a stone, a rose, a door. *This is your promise that things may be different, Roland – that there may yet be rest. Even salvation.* A pause, and then : *If you stand. If you are true.*⁶⁴⁷

La présence du fameux cor d'Eld, ainsi que la promesse, conditionnelle, d'une possible rédemption, prouve que, loin d'être complètement circulaire, la trajectoire de Roland est plutôt une spirale, qui se rapproche de son centre chaque fois que le pistolero atteint le sommet de la Tour Sombre, lui permettant ainsi de « corriger » certaines erreurs. À ce sujet, Bev Vincent rappelle que

The version of Roland's personal quest – reaching and claiming the Tower – told in these seven books was doomed to failure before the opening pages. The missing horn of Eld, an item he needed to have in his possession when he reached the Tower, symbolizes a character flaw that he has not yet overcome – focusing on his purpose without considering the short-term consequences of his actions on himself and others. What does it profit a man, if he shall gain the whole world but lose his own soul? Interestingly, the herald of change comes from outside his closed loop. That he now has Eld's horn means that his personal evolution somehow extended its tentacles back into time and made him a slightly different person. [...] Perhaps Roland hasn't truly looped back to a place in his past but has been elevated to a different level of the Tower, a version of reality where he made different – hopefully better – decisions along the way, improving his chances at success.⁶⁴⁸

Ainsi, la lecture que fait le Fidèle Lecteur de *DT* ne correspond qu'à l'un des tours de cette spirale, bien qu'il semble, au vu de la finale, que Roland se soit rapproché de manière significative du centre de cette dernière. Cette situation fait en sorte qu'une relecture de *DT* permet au Fidèle Lecteur de repérer les différents indices de cette spirale, en plus de comprendre les changements subis par Roland tout au long de la présente itération de sa quête.

⁶⁴⁷ Stephen King, *The Dark Tower VII: The Dark Tower*, op. cit., p. 1030-1031. C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁴⁸ Bev Vincent, op. cit., p. 190.

Par exemple, lorsque Roland rattrape finalement l'Homme en noir, ce dernier lui sert un avertissement énigmatique : « *This is not the beginning but the beginning's end. You'd do well to remember that... but you never do.* » « *I don't understand.* » « *No. You don't. You never did. You never will. You have no imagination. You're blind that way.* »⁶⁴⁹ » Cette précision de la part de l'Homme noir ne peut être comprise par le Fidèle Lecteur que lors d'une relecture de *DT1*, lorsqu'il comprend que Roland n'est jamais complètement ramené en arrière, mais plutôt à l'entrée du désert, lorsqu'il entreprend sa poursuite de l'Homme en noir. Ainsi, la nature cyclique de la quête de Roland est sous-entendue dès le premier tome de la série, signe que le destin de ce dernier est déjà tracé, mais également qu'une relecture est nécessaire afin de pouvoir prendre acte de tout ce que *DT* implique pour Roland, et pour le lecteur.

Cette structure en spirale soulève également des questions de nature ontologique. La première, et la plus importante selon nous est la place qu'occupe Walter (l'Homme en noir) dans ce recommencement. Alors que *DT1* laisse à penser qu'il est conscient des différents « retours » de Roland⁶⁵⁰, *DT7* prouve qu'il est lui aussi assujetti à la spirale, puisqu'il est incapable d'empêcher Mordred Deschain de le dévorer. Toutefois, la mort de Walter ne constitue en rien une finalité, ce que sait le Fidèle Lecteur, puisqu'il décède également à la fin de *The Stand*, cette fois sous les traits de Randall Flagg, avant de ressusciter dans la postface du même roman. Quant aux autres personnages qui gravitent autour de Roland, leur sort n'est pas plus enviable que celui de Walter/Flagg, puisqu'ils sont eux aussi condamnés à revivre les mêmes événements sans que rien leur permette de briser le cycle. Ainsi, Jake, Eddie et Susannah sont-ils attirés dans le monde de Roland chaque fois que ce dernier reprend sa quête et ils doivent à chaque fois revivre certains événements traumatiques⁶⁵¹. Bien que le lecteur puisse être tenté de remettre en question la participation sans cesse

⁶⁴⁹ Stephen King, *The Dark Tower I : The Gunslinger*, op. cit., p. 284-285. Nous soulignons.

⁶⁵⁰ L'utilisation du terme « reprendre » (*resume*) à propos de la quête de Roland est la marque d'une telle conscience.

⁶⁵¹ Nous pensons entre autres à la double mort de Jake ainsi qu'à son difficile passage dans le monde de Roland à travers le portail de Dutch Hill ; au sevrage d'Eddie qui lors de sa rencontre avec Roland est cocaïnomanie ; et à la fusion forcée des personnalités de Susannah, qui est schizophrène.

renouvelée de ces personnages à la quête de Roland, un passage de *DT5* indique la probabilité d'une telle situation.

Jake asked Benny if he had a poncho. The forman's son looked doubtfully up at the cloudy sky. "I really don't think it's going to rain," he said. "It's often like this for days around Reaptide—" "I want it for Oy." Perfectly calm, perfectly certain. *He feels exactly like I do*, Eddie thought. *As if he's done this a thousand times before*. [...] There wasn't a single protest from the bumbler either. Eddie thought : *If I told Jake I'd expected Oy to trot along behind us like a sheepdog, would he say, "He always rides like this?" No... but he might think it*. As they set off, Eddie realized what all this reminded him of : stories he'd heard of reincarnation. [...] The thought of reincarnation might have been less unsettling if it had come to him head-on, but it didn't. What he thought was that he couldn't be from Roland's line, simply couldn't.⁶⁵²

La question de la réincarnation demeure étonnamment pertinente, puisque plusieurs personnages meurent au cours de *DT*, sans que cet état demeure final, puisqu'il existe d'innombrables niveaux de réalité où existent d'autres versions de ces personnages, avec de plus ou moins grandes variations, selon leur éloignement des réalités « centrales » que sont celle de Stephen King et celle de Roland. Mais, comme dans le cas de Walter, le lecteur est en droit de s'interroger sur la nature de sa lecture de *DT*. Une fois parvenu à la fin de *DT7*, il sait maintenant que cette version des aventures de Roland n'est pas la première, et qu'elle ne sera pas la dernière, puisqu'une modification importante a été apportée dans la présence du cor d'Eld dans l'équipement de Roland. Cette conscience d'une lecture qui n'a rien de final ne survient que dans *DT7*, lorsque Roland atteint finalement la Tour Sombre.

His voice rolled away to the darkening horizon, name upon name. He called Eddie's and Susannah's. He called Jake's, and last of all he called his own. When the sound of it had died out, the blast of a great horn replied, not from the Tower itself, but from the roses that lay in a carpet all around it. That horn was the voice of the roses, and cried him welcome with a kingly blast. *In my dreams the horn was always mine*, he thought. *I should have known better, for mine was lost with Cuthbert, at Jericho Hill*. A voice whispered from above him : *It would have been the work of three seconds to bend and pick it up. Even in the*

⁶⁵² Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, op. cit., p. 263.

*smoke and the death. Three seconds. Time, Roland – it always comes back to that. That was, he thought, the voice of the Beam – the one they had saved.*⁶⁵³

Ce reproche à peine voilé de la part du Rayon⁶⁵⁴ annonce l'importance du cor d'Eld pour la quête de Roland. En effet, ce dernier est hanté par cet objet mythique⁶⁵⁵, et ce, depuis la fin de *DT1*. « The gunslinger [...] dreamed his long dreams of the Dark Tower, to which he would someday come at dusk and approach, *winding his horn*, to do some unimaginable final battle.⁶⁵⁶ » Ainsi, bien que Roland parvienne à la Tour Sombre au crépuscule, il n'a pas le Cor avec lui, ce qui lui interdit d'office l'accès à cette bataille finale, qui se transforme plutôt en un recommencement, situation inhérente à l'absence du Cor et à l'évolution morale de Roland qui y est associée. Toutefois, ce n'est qu'avec l'arrivée de Roland à la Tour Sombre dans *DT7* que le Fidèle Lecteur comprend la véritable importance du Cor, ainsi que les possibilités offertes par la finale de *DT7*, où Roland a le cor avec lui.

Comme le mentionne King dans sa postface, « [...] I hope the reader will see that by discovering the Horn of Eld, the gunslinger may finally be on the way to his own resolution. Possibly even to redemption.⁶⁵⁷ » Bien qu'une lecture attentive de l'ensemble de *DT* permette de comprendre la valeur du Cor, il est plus probable que ce soit lors d'une relecture que le Fidèle Lecteur remarque les nombreuses mentions qui en sont faites. Et en connaissant maintenant le potentiel de rédemption du Cor, les références à ce dernier, ainsi que les événements qui y sont associés, revêtent une tout autre signification. Par exemple, lorsque Roland revit la bataille de Jericho Hill ainsi que la mort de son ami Cuthbert dans un rêve, l'accent est mis sur le Cor d'Eld.

⁶⁵³ Stephen King, *The Dark Tower VII: The Dark Tower*, op. cit., p. 1017-1018. C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁵⁴ Celui-là même que Roland et ses amis ont sauvé en détruisant Algul Siento et en libérant les Briseurs, ce qui a coûté la vie à Eddie, dans *DT6*.

⁶⁵⁵ Mis à part les pistolets de Roland qui auraient été fabriqués à partir de l'épée d'Arthur Eld, le cor d'Eld est la seule relique provenant d'Arthur Eld qui existe encore.

⁶⁵⁶ Stephen King, *The Dark Tower I: The Gunslinger*, op. cit., p. 300.

⁶⁵⁷ Stephen King, *The Dark Tower VII: The Dark Tower*, op. cit., p. 1048.

[...] Cuthbert has been shot. How many times? Five ? Six ? His shirt is soaked crimson to his skin. One side of his face has been drowned in blood; the eye on that side bulges sightlessly on his cheek. Yet he still has Roland's horn, the one which was blown by Arthur Eld, or so the stories did say. He will not give it back. "For I blow it sweeter than you ever did," he tells Roland, laughing. "You can have it again when I'm dead. Neglect not to pluck it up, Roland, for it's your property." [...] "Then blow that fucking horn." Cuthbert raises the horn to his bloody lips and blows a great blast – the final blast, for when it drops from his fingers a minute later (or perhaps it's five, or ten; time has no meaning in that final battle), Roland will let it lie in the dust. In his grief and bloodlust he will forget all about Eld's Horn.⁶⁵⁸

Comme le montre la suite de l'histoire, il s'agit là d'un moment charnière dans la quête de Roland, ce que le lecteur ne comprend qu'à la relecture de *DT*. De la même manière, lorsque le narrateur mentionne les rêves envoyés à John Cullum à travers la croix remise par Roland, l'un d'entre eux revêt une signification particulière et revient sur l'importance du Cor dans la quête de Roland. « Sometimes there were dreams in which *he heard the sound of a man relentlessly winding his horn*. From these latter dreams he would awake with tears on his cheeks, those of longing and loss and love.⁶⁵⁹ » Ainsi, tant dans les rêves de Cullum que dans ceux de Roland, le Cor constitue la deuxième clé⁶⁶⁰ menant à la Tour Sombre. Mais si la première permet d'accéder à l'intérieur de la Tour Sombre, le Cor, pour sa part, est la clé permettant à Roland de briser la spirale dans laquelle il est enfermé. Mais, pour le Fidèle Lecteur, le Cor est d'abord et avant tout un autre indice de la nature cyclique de la quête de Roland et de *DT*, mais qui n'est accessible que lors d'une relecture de la série.

Ces nombreux indices mettent de l'avant l'importance d'une relecture de *DT* par le Fidèle Lecteur, mais aussi les possibilités offertes par une telle relecture, à savoir les nombreuses pistes mentionnées par Besson et qui ne sont pas accessibles lors d'une première lecture, qu'elle soit de nature *extensive* ou *intensive*. De plus, les autres problématiques que

⁶⁵⁸ Stephen King, *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*, op. cit., p. 221-222. C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁵⁹ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, op. cit., p. 155.

⁶⁶⁰ La première et celle qui est mise de l'avant tout au long de *DT* est d'une double nature : il s'agit soit des pistolets de Roland, forgés à partir de l'épée d'Arthur Eld, ou de la marque rouge sur le talon/l'abdomen de Mordred.

nous avons abordées au cours de ce chapitre, qu'il s'agisse de la relecture d'œuvres extérieures au cycle de *DT* ayant tout de même un lien fort avec celui-ci, ou encore de la question générale chez King et celle plus spécifique de la *réécriture* de *DT1*, nous ont permis de mettre la dernière touche à ce qui nous occupe depuis le début, à savoir la construction d'une figure du Fidèle Lecteur et sa mise en œuvre. Puisque ceci est maintenant accompli, il ne nous reste plus qu'à reprendre à notre compte le commentaire du narrateur de *DT7*, juste avant que Roland et Patrick n'atteignent la Tour Sombre. « The road and the tale have both been long, would you not say so? The trip has been long and the cost has been high... but not great thing was ever attained easily. A long tale, like a tall Tower, must be built a stone at a time. »⁶⁶¹

⁶⁶¹ Stephen King, *The Dark Tower VII : The Dark Tower*, *op. cit.*, p. 965.

CONCLUSION

Tout au long de notre thèse, nous avons tenté de valider notre hypothèse de départ, à savoir qu'il est possible de construire une figure du Fidèle Lecteur à partir du texte et du paratexte du corpus kingsien, et que cette figure est essentielle dans la compréhension et l'actualisation des stratégies textuelles, dont fait partie la métafiction, mises en place par King tout au long de *The Dark Tower*. Il a d'abord fallu définir la notion de figure, telle qu'elle a été pensée par Bertrand Gervais. Et comme le rappelle ce dernier,

Une figure désigne tout objet de pensée doté, pour un sujet, de signification de valeur. C'est une entité complexe, intégrée dans un processus sémiotique qu'elle dynamise et dont elle oriente le cours. Constituée de traits, qui permettent de l'identifier, et d'une logique de mise en récit, qui sert à son déploiement, la figure n'est pas une entité statique, mais dynamique. On s'en fait une idée et on s'en sert aussi pour comprendre. La figure n'est donc jamais neutre ou objective, mais focalisée, investie, elle résulte d'un processus d'appropriation. En ce sens, la figure est une construction, celle d'un sujet synthétisant en un seul objet, présent à la conscience – même si toujours sur le point d'y échapper —, un large faisceau de significations.⁶⁶²

Pour arriver à constituer notre figure du Fidèle Lecteur, qui répondait aux critères et à la définition de Gervais, nous avons d'abord fait intervenir d'autres figures de lecteur, construites à la fois par des théoriciens de la lecture, mais également par d'autres chercheurs, spécialisés en littérature de genre, puisque c'est à ce type de littérature que notre corpus se rattache. Ainsi, Eco, Iser et Fish ont côtoyé Saint-Gelais et Bleton, afin de présenter un éventail de figures qui nous a permis de mieux définir celle que nous voulions construire. Ce panorama nous a ainsi permis de comprendre que

Dans [l]es théories du lecteur inscrit, la perspective demeure toujours orientée vers le texte. L'objet d'étude n'y est pas la situation de lecture, la relation qui se développe entre le

⁶⁶² Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logique de l'imaginaire – tome I, op. cit.*, p. 87.

lecteur et le texte, mais l'empreinte de ce qu'elle pourrait être, selon un seul de ses intervenants, celui qui est lu et sur lequel elle est rabattue. Un amont de la lecture.⁶⁶³

C'est pourquoi nous avons tenté de placer notre propre lecteur dans une situation de lecture, à savoir celle de l'œuvre kingsienne, et particulièrement *The Dark Tower*. Nous avons été aidés dans notre entreprise par King, qui avait déjà mis en place les bases de son Fidèle Lecteur, tant dans sa fiction⁶⁶⁴ que dans ses paratextes. Toutefois, notre propre figure du lecteur ne pouvait se contenter d'amalgamer différentes caractéristiques récupérées chez celles déjà proposées. Et puisque nous tenions à ce que notre Fidèle Lecteur s'inscrive dans une véritable relation avec le texte, nous avons étudié directement la question de la lecture, à travers les régies proposées par Gervais. Ce que nous avons compris, en explorant la lecture *extensive* et la lecture *intensive*, c'est que les régies de lecture permettent d'aborder la lecture non pas comme un système de valeurs ou un ensemble de propriétés fixe, mais bien comme un travail dynamique, une véritable approche du texte. Ces régies constituent une situation d'apprentissage, et ce, peu importe le niveau de lecture. En résumé, elles constituent un élan qui permet de passer d'une lecture-en-progression à une lecture-en-compréhension.

Chez King, cette impulsion est occasionnée par différentes difficultés de lecture qui ralentissent la progression du lecteur, parmi lesquelles on retrouve la présence d'une xénoencyclopédie⁶⁶⁵, mais aussi la transtextualité, l'intertextualité, et l'autoréférentialité, trois notions parentes qui utilisent des stratégies différentes : des personnages récurrents et, finalement, des inférences erronées. À travers l'étude de ces difficultés, ainsi que de leur mise en œuvre tout au long de *DT*, nous sommes parvenus à la conclusion que la figure du Fidèle

⁶⁶³ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », *op. cit.*, p. 4.

⁶⁶⁴ Nous faisons évidemment ici référence à *Misery*, qui nous a servi de base pour l'élaboration d'une figure du lecteur, et qui correspond à la première et seule œuvre de fiction où la question du Fidèle Lecteur et de ses attributs est directement évoquée.

⁶⁶⁵ Rappelons que le concept de xénoencyclopédie, tel que développé par Richard Saint-Gelais, concerne les encyclopédies sciences-fictionnelles, qui fonctionnent à la manière de l'encyclopédie d'Eco, tout en étant en situation d'altérité par rapport aux connaissances de cette dernière. Elles regroupent ainsi toutes les connaissances propres au genre science-fictionnel, par exemple sur le voyage spatio-temporel ou les planètes habitées situées hors de notre système solaire.

Lecteur, telle que nous la concevons, surgit à la jonction d'une lecture-en-progression et d'une lecture-en-compréhension.

Une fois notre figure constituée, il nous fallait la mettre à l'épreuve dans une analyse de notre corpus. Pour y arriver, nous avons choisi d'aborder un ensemble de stratégies textuelles regroupées sous le terme de « métafiction ». Toutefois, nous nous sommes heurtés à une problématique bien particulière. En effet,

[...] metafiction is not a homogeneous monoreferential discourse arising out of a limited series of problems linked to the narrative or novelistic process. Metafiction is rather a polyvalent problematization of the critical, reflexive, analytical, or playful perspective of that which is narrated reflected upon itself.⁶⁶⁶

C'est pourquoi, plutôt que de tenter de proposer notre propre définition de la métafiction, nous avons préféré faire appel à des théoriciens dont les travaux permettaient d'offrir une image englobante de ce concept. Nous avons ainsi présenté les travaux de Patricia Waugh, de Linda Hutcheon, de Wench Ommunsden et ceux du Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers (CRILA). Nous avons constaté, à la lumière de ces différentes positions, la multiplicité des stratégies métafictionnelles existantes et leurs effets sur le statut même de la fiction, nécessairement déstabilisée. Cette même interrogation nous a également conduits à traiter d'une question parallèle, propre à la littérature de genre, à savoir la « métapop », en lien avec les travaux de Michael Dunn sur l'autoréférentialité dans la culture populaire.

Lorsqu'est venu le temps de confronter le Fidèle Lecteur aux stratégies métafictionnelles présentes dans *DT*, nous avons constaté que celles-ci présentaient un

⁶⁶⁶ Wladimir Krysiniski, *op. cit.*, p. 186.

paradoxe intrigant. En effet, bien que la métafiction nécessite la collaboration du lecteur dans l'actualisation de ses stratégies, cette même actualisation l'oblige à considérer l'aspect fictif de ce qu'il lit. Mais, nous avons également découvert que la figure du Fidèle Lecteur est encore plus sensible à ce paradoxe, puisque King met en place des stratégies textuelles qui s'adressent au Fidèle Lecteur, ou que seul ce dernier est à même de repérer. Ce savoir particulier qui permet une meilleure compréhension de l'œuvre serait donc l'une des caractéristiques de notre figure. De la même manière, cette fois du côté de la métapop, il nous est apparu évident que seul le Fidèle Lecteur était visé par les manifestations de la métapop. En effet, ces dernières sont doubles et comptent, d'une part, des références à la culture populaire américaine et, d'autre part, une prise en compte du corpus kingsien comme faisant partie intégrante de cette culture populaire. Il importe de prendre en compte les conséquences d'un tel traitement pour le Fidèle Lecteur, puisque ce dernier est à la fois tenu de posséder une encyclopédie kingsienne complexe,⁶⁶⁷ et des connaissances approfondies de la culture populaire américaine, puisque certaines références de King sont obscures ou font référence à son œuvre (ou à sa biographie).

Pour finir, nous avons choisi d'aborder des problématiques en périphérie de notre hypothèse principale, mais qui conservent tout de même des liens directs avec la figure du Fidèle Lecteur. Ainsi, le rapport que King entretient avec l'écriture nous a permis d'étudier la relation parfois conflictuelle qui unit l'écrivain à son lecteur, et ce, tant dans la fiction que dans le paratexte. À travers cette question, nous avons pu revenir sur l'évolution du Fidèle Lecteur entre sa première apparition en 1987 dans *Misery* et celles traitées dans notre thèse, retrouvées dans *DT*. Puisqu'il a été question d'écriture, nous trouvions tout à fait pertinent d'inclure une réflexion sur la réécriture, en nous penchant sur le seul cas avéré chez King, soit *The Dark Tower : The Gunslinger*, d'abord publié en 1982 puis réédité en 2003 sous le titre susmentionné. Comme les deux aspects principaux de l'écriture ont été abordés, nous avons aussi choisi de mettre l'accent sur une autre dimension importante de la lecture, soit la relecture, en nous concentrant sur deux œuvres qui n'entretiennent, de prime abord, aucun

⁶⁶⁷ Ce qui est également le cas avec la transfiction, le retour de personnages et l'autoréférentialité, comme nous l'avons démontré dans différents chapitres.

lien tangible avec *DT*. Pourtant, la relecture d'*Insomnia* et de *Black House* que nous avons proposée nous a permis de démontrer à quel point notre corpus exerçait une influence fondamentale sur l'ensemble de l'œuvre kingsienne. La question de la relecture ne pouvait être complète sans que soit abordée la problématique du plaisir de lecture, que nous avons associée, chez le Fidèle Lecteur, à la compréhension ainsi qu'à la découverte du plus grand nombre de stratégies narratives et textuelles présentes dans *DT*.

Malgré toute l'attention que nous avons portée à l'analyse de notre corpus et à l'élaboration de notre figure du Fidèle Lecteur, certaines problématiques n'ont pu être touchées, faute d'espace ou encore parce que celles-ci ne pouvaient être intégrées à la logique interne de notre travail. Nous souhaitons en exposer deux ici.

En élaborant notre figure du Fidèle Lecteur, nous avons tenu pour acquis que ce dernier était un participant volontaire à la fois dans la lecture de *DT* et dans l'actualisation des stratégies textuelles mises en place par l'auteur. Cette prise de position était justifiée par la nécessité de mettre un texte à l'épreuve de la figure que nous venions de constituer. Mais que se serait-il passé si nous avions conclu que le Fidèle Lecteur était aussi un « lecteur résistant » ? La notion de « lecteur (ou lecture) résistant(e) » a d'abord été proposée par Judith Fetterley, dans *The Resisting Reader : A Feminist Approach to American Fiction*, publié en 1978. Dans ce livre, Fetterley soutient qu'il peut exister un écart idéologique entre la position du lecteur et celle du texte. Pour Fetterley, il s'agit, comme le titre de l'essai l'indique, d'une position féministe. Toutefois, St-Gelais a repris le concept de « lecture résistante » et affirme que

Cette notion peut être transposée sur le plan générique – à condition toutefois de noter que, dans ce cas, la résistance ne mène pas à l'élaboration d'interprétations non canoniques du

texte, mais plus fréquemment à un refus de lire les textes relevant du genre que le lecteur (le non-lecteur) estime connaître sans avoir à s'y frotter.⁶⁶⁸

Évidemment, dans le cas du Fidèle Lecteur, une lecture résistante ne pourrait se traduire par un simple refus de lire Stephen King, puisque la condition *sine qua non* de l'existence d'un Fidèle Lecteur est une connaissance approfondie de l'œuvre kingsienne. Par contre, on pourrait très bien appliquer cette notion à la question de la métafiction dans *DT* par exemple, ce qui donnerait lieu à une tout autre lecture du cycle.

Quant à la deuxième problématique que nous n'avons pu traiter, il nous faut remonter à un point déjà abordé. Il s'agit de la multiplication des mondes parallèles comme stratégie métafictionnelle. En effet, dans le cadre de notre thèse, nous n'avons abordé la notion de multivers que pour démontrer de quelle manière l'abondance de réalités possibles pouvait mener à une négation de la *mimèsis*. Pourtant, la question des univers parallèles est importante, et ce, tant dans *DT* que dans le corpus kingsien en général. À preuve, Stanley Wiater, Christopher Golden et Hank Wagner ont publié en 2006 *The Complete Stephen King Universe : A Guide to the Worlds of Stephen King*, un ouvrage qui recense les principaux univers créés par King, ainsi que les liens existants entre les diverses réalités parallèles ! Il pourrait être intéressant de voir si des liens peuvent être tissés entre cette question et la problématique des mondes possibles, telle qu'on la retrouve chez Umberto Eco par exemple. De plus, la notion de « mondes secondaires » a été abondamment étudiée par les théoriciens de la fantasy, mais on la retrouve également en fiction, par exemple dans l'œuvre de Michael Moorcock, dont King a confirmé l'influence dans la rédaction de *DT*. Il serait donc pertinent d'explorer la question du multivers et des mondes parallèles chez King, tant dans le cycle de *DT* que dans l'ensemble de son œuvre, puisqu'il s'agit sans contredit d'une thématique récurrente dans le corpus kingsien.

⁶⁶⁸ Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*, op. cit., p. 152.

Malgré l'absence de ces problématiques, il reste que nous avons été en mesure de confirmer notre hypothèse initiale en présentant une figure du lecteur fonctionnelle, tout en évitant les pièges des poétiques de la lecture, en nous intéressant d'abord et avant tout à la relation qu'entretient le Fidèle Lecteur avec le texte. Il convient également de noter que, bien que nous l'ayons identifiée au Fidèle Lecteur, notre figure est viable et fonctionnelle à l'extérieur de l'œuvre kingsienne. En effet, il serait tout à fait possible d'utiliser un lecteur qui se situe à la jonction entre une lecture extensive et intensive, possédant une forte encyclopédie d'un corpus donné et pouvant être affecté par diverses stratégies textuelles dans l'étude de nombreuses œuvres, qu'elles soient classiques ou contemporaines. Il est même possible de retracer cette figure dans d'autres médias que le livre, puisqu'on retrouve plusieurs de ses caractéristiques dans certaines séries télévisées et dans plusieurs films. Ainsi, une telle figure peut s'intéresser autant à la « Comédie humaine » de Balzac qu'aux « Simpsons » de Matt Groening ! Cette polyvalence est possible grâce au talent de King, qui s'avère être à la fois un écrivain populaire, comme l'a démontré la très forte présence de métapop, et un auteur capable d'une écriture plus réfléchie, où des problématiques comme la métafiction et le rapport à l'écriture le placent au côté des plus grands écrivains. Mais pour l'instant, nous ne pouvons que conclure à l'existence d'un lecteur intermédiaire qu'on pourrait situer entre celui qui ne cherche qu'un plaisir de lecture et son opposé, avide d'analyses complexes. Et il se pourrait bien qu'une telle figure puisse permettre une meilleure compréhension d'un corpus à la fois intermédiaire et varié, comme le fut pour nous celui de Stephen King, le « maître de l'horreur ».

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

King, Stephen. 2003. *The Dark Tower I : The Gunslinger*. New York : Signet, 300 pages.

_____. 2003. *The Dark Tower II : The Drawing of the three*. New York : Signet, 463 pages.

_____. 2003. *The Dark Tower III : The Waste Lands*. New York : Signet, 590 pages.

_____. 2003. *The Dark Tower IV : Wizard and Glass*. New York : Signet, 718 pages.

_____. 2003. *The Dark Tower V : Wolves of the Calla*. New York : Pocket Books, 931 pages.

_____. 2004. *The Dark Tower VI : Song of Susannah*. New York : Pocket Books, 544 pages.

_____. 2004. *The Dark Tower VII : The Dark Tower*. New York : Pocket Books, 1050 pages.

_____. 2012. *The Wind Through the Keyhole*. New York, Londres, Toronto, Sidney, New Delhi : Scribner, 309 pages.

Œuvres citées

Bachman, Richard. 1997. *The Regulators*. New York : Signet, 489 pages.

_____. 2007. *Blaze*. New York, Londres, Toronto, Sydney : Scribner, 285 pages.

King, Stephen. 1987. *It*. New York : Signet, 1090 pages.

_____. 1989. *The Dark Tower : The Gunslinger*. Londres : Sphere Books, 248 pages.

_____. 1991. *Four Past Midnight*. New York : Signet, 744 pages.

_____. 1991. *The Stand : The Complete and Uncut Edition*. New York : Signet, 1141 pages.

_____. 1995. *Insomnia*. New York : Signet, 672 pages.

- _____. 1999. *'Salem's Lot*. New York, London, Toronto, Sidney : Pocket Books, 631 pages.
- _____ et Peter Straub. 2001. *Black House*. New York : Ballantine Book, 658 pages.
- _____. 2002. *From a Buick 8*. New York, London, Toronto, Sidney : Pocket Books, 487 pages.
- _____. 2002. *Everything's Eventual. 14 Dark Tales*. New York, Londres, Toronto, Sydney, Singapour : Scribner, 458 pages.
- _____. 2004. *Misery*. New York, Signet Books, 352 pages.
- _____. 2004. *Nightmares and Dreamscapes*. New York : Signet Book, 704 pages.
- _____. 2008. *Just After Sunset*. New York, Londres, Toronto, Sydney : Scribner, 367 pages.
- _____. 2009. *Different Seasons*. New York : Signet, 508 pages.
- _____. 2009. *Skeleton Crew*. New York : Signet, 573 pages.
- _____. 2010. *Night Shift*. New York : Signet, 326 pages.

Études du corpus

- Furth, Robin. 2006. Stephen King's « The Dark Tower » : The complete concordance. New York : Simon and Schuster.
- Loggia-Kee, Marie. 2005. « Stephen King's Constant Reader : An Insider's Perspective ». Mémoire de maîtrise. Californie : National University, 56 pages.
- McAleer, Patrick. 2009. Inside the Dark Tower Series : Art, Evil and Intertextuality in the Stephen King Novels. Caroline du Nord/Londres : McFarland & Company, Inc., 192 pages.
- Vincent, Bev. 2004. The road to « The Dark Tower ». New York : New American Library, 350 pages.

Études sur Stephen King

- Astic, Guy et Jean Marigny (comp.). 2008. *Autour de Stephen King, l'horreur contemporaine : Actes du colloque de Cerisy* (Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 20-30 juillet 2007). Paris : Bragelonne, 382 pages.

- Bloom, Harold (éd.). 2006. *Stephen King*. Collection « Modern Critical Views ». Philadelphie : Chelsea House Publishers, 242 pages.
- Gresh, Lois. H. et Robert Weinberg. 2007. *The science of Stephen King*. Hoboken (É.-U.) : John Wiley and Sons Inc., 264 pages.
- Hoppenstand, Gary (ed.) et Ray B. Browne (ed.). 1987. *The Gothic world of Stephen King : landscape of nightmares*. Bowling Green (É.-U.) : Bowling Green State University Popular Press, 143 pages.
- Rabau, Sophie. « Une mauvaise rencontre : *Misery* ou la dévoration du lecteur » in Mellier, Denis (coord.) et Luc Ruiz (coord.), *Dramaxes. De la fiction policière, fantastique et d'aventure*. 1995, Fontenay/Saint-Cloud (France) : ENS Éditions, 414 pages.
- _____. « Comment lire Stephen King ? Ou La frontière effacée » in Astic, Guy (coord.) 2000. *Stephen King, premières approches*. Collection « Bibliothèque des paralittératures », Paris : Éditions du CÉFAL, 269 pages.
- Spignesi, Stephen J. 1991. *The Complete Stephen King Encyclopedia*. Chigago : Contemporary Books, 778 pages.
- Stengell, Heidi. 2005. *Dissecting Stephen King : From the gothic to literary naturalism*. Madison (É.-U.) : University of Wisconsin Popular Press, 308 pages.
- Wiater, Stanley, Christopher Golden et Hank Wagner, 2006. *The complete Stephen King Universe : A guide to the worlds of Stephen King*. New York : St Martin's Griffin, 512 pages.

Corpus théorique

- Alter, Robert. 1975. *Partial Magic : The Novel as a Self-Conscious Genre*, Californie : University of California Press, 264 pages.
- Aranda, Daniel. 2001. *Le lecteur dans le retour. L'élaboration du personnage récurrent par l'instance lectrice*. In « Poétique », no 128, p. 409-420.
- Audet, René (dir.) et Richard Saint-Gelais (dir.) 2007. *La fiction, suites et variations*. Québec : Éditions Nota Bene, 371 pages.
- Bleton, Paul. 1999. *Ça se lit comme un roman policier... Comprendre la lecture sérielle*. Collection « Études culturelles ». Montréal : Éditions Nota Bene, 287 pages.
- Bouvet, Rachel ; Ghislaine Théberge et Jean Valenti. 1995. *Éléments de vocabulaire des théories de la lecture*. Montréal : Groupe de Recherche sur la Lecture (GREL), 72 pages.
- Bouvet, Rachel. 1998. *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*. Collection « L'Univers des discours ». Montréal : Balzac-Le Griot éditeur, 306 pages.

- Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers (CRILA), Lepaludier, Laurent (dir.), 2002. *Métatextualité et métafiction : Théories et analyses*. Collection « Interférences ». Rennes (France) : Presses Universitaires de Rennes, 211 pages.
- Christensen, Inger. 1981. *The Meaning of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. Oslo : Universitetsforlaget, 174 pages.
- Dunne, Michael. 1992. *Metapop. Self-referentiality in Contemporary American Popular Culture*. Jackson (É-U) et Londres : University Press of Mississippi, 202 pages.
- Eco, Umberto. 1985. *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Bernard Grasset, 315 pages.
- _____. 2001. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : Quadrige/Presses universitaires de France, 285 pages.
- Fish, Stanley. 1976. *Interpreting the Variorum*. In « Critical Inquiry », vo. 2, no 3 (printemps), 1999, p. 465-485.
- _____. 2004. *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Collection « Penser/Croiser ». Paris : Les Prairies Ordinaires, 144 pages.
- Gass, William H. 1970. *Fiction and the Figures of Life*. New York : Alfred A. Knopf, 288 pages.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 467 pages.
- Gervais, Bertrand. 1993. *À l'écoute de la lecture*. Collection « Essais critiques ». Montréal : VLB Éditeur, 238 pages.
- _____. 2007. *Figures, lectures. Logique de l'imaginaire – tome I*. Collection « Erres essais ». Montréal : Le Quartanier, 243 pages.
- Hutcheon, Linda. 1984. *Narcissistic narrative : the metafictional paradox*. Collection « University paperbacks 857 ». New York : Methuen, 168 pages.
- Imhof, Rüdiger. 1986. *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*. Collection « Britannica et Americana ». Heidelberg (Allemagne) : Winter, 328 pages.
- Iser, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader*. Baltimore : John Hopkins University Press, 303 pages.
- _____. 1985. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : P. Mardaga, 405 pages.
- Jouve, Vincent. 1992. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 271 pages.

- _____. 1993. *La Lecture*. Collection « Contours Littéraires ». Paris : Hachette, 110 pages.
- Krysinski, Wladimir. *Borges, Calvino, Eco : The Philosophies of Metafiction*, in Jorge J. E. Gracia (éd.), Carolyn Korsmeyer (éd.) et Rodlphe Gasché (éd.), 2002, « Literary Philosophers : Borges, Calvino, Eco », New York/Londres : Routledge, p. 185-204.
- La Mothe, Jacques (comp.) 1989. *Actes du colloque « Les Mauvais genres »*. (Centre culturel canadien de Paris, 23, 24 et 25 novembre 1989). Collection « Les Cahiers des Paralittératures ». Liège (France) : Les Éditions du C. L. P. C. F., 260 pages.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York : Methuen, 264 pages.
- Nachbar, Jack (éd.), Deborah Weiser (éd.) et John I. Wright (éd.). 1978. *The Popular Culture Reader*. Bowling Green (É-U) : Bowling Green University Popular Press, 323 pages.
- Ommundsen, Wenche. 1993. *Metafictions ? : reflexivity in contemporary texts*. Collection « Interpretations ». Melbourne (Australie) : Melbourne University Press, 117 pages.
- Picard, Michel. 1986. *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. Paris : Les Éditions de Minuit, 319 pages.
- Piégay-Gros, Nathalie. 1996. *Introduction à l'intertextualité*. Collection « Lettres supérieures ». Paris : Dunod, 186 pages.
- Rabau, Sophie (compil.) 2002. *L'intertextualité*. Paris : Flammarion, 254 pages.
- Saint-Gelais, Richard. 1994. *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*. Montréal : Hurtubise HMH,
- _____. 1999. *L'Empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*. Collection « Littérature(s) ». Montréal : Éditions Nota Bene, 399 pages.
- Saint-Jacques, Denis (dir.) 1994. *L'Acte de lecture*. Québec : Nuit Blanche Éditeur, 305 pages.
- Thérien, Gilles. 1984. *Sémiologie du discours littéraire*. In « RSSI », 1984, vol. 4, no 2, pp. 155-175.
- Waugh, Patricia. 1988 (1984). *Metafiction : the theory and practise of self-conscious fiction*. Collection « New Accents ». New York : Routledge, 176 pages.